فیلم

ماهنامه سینمائی

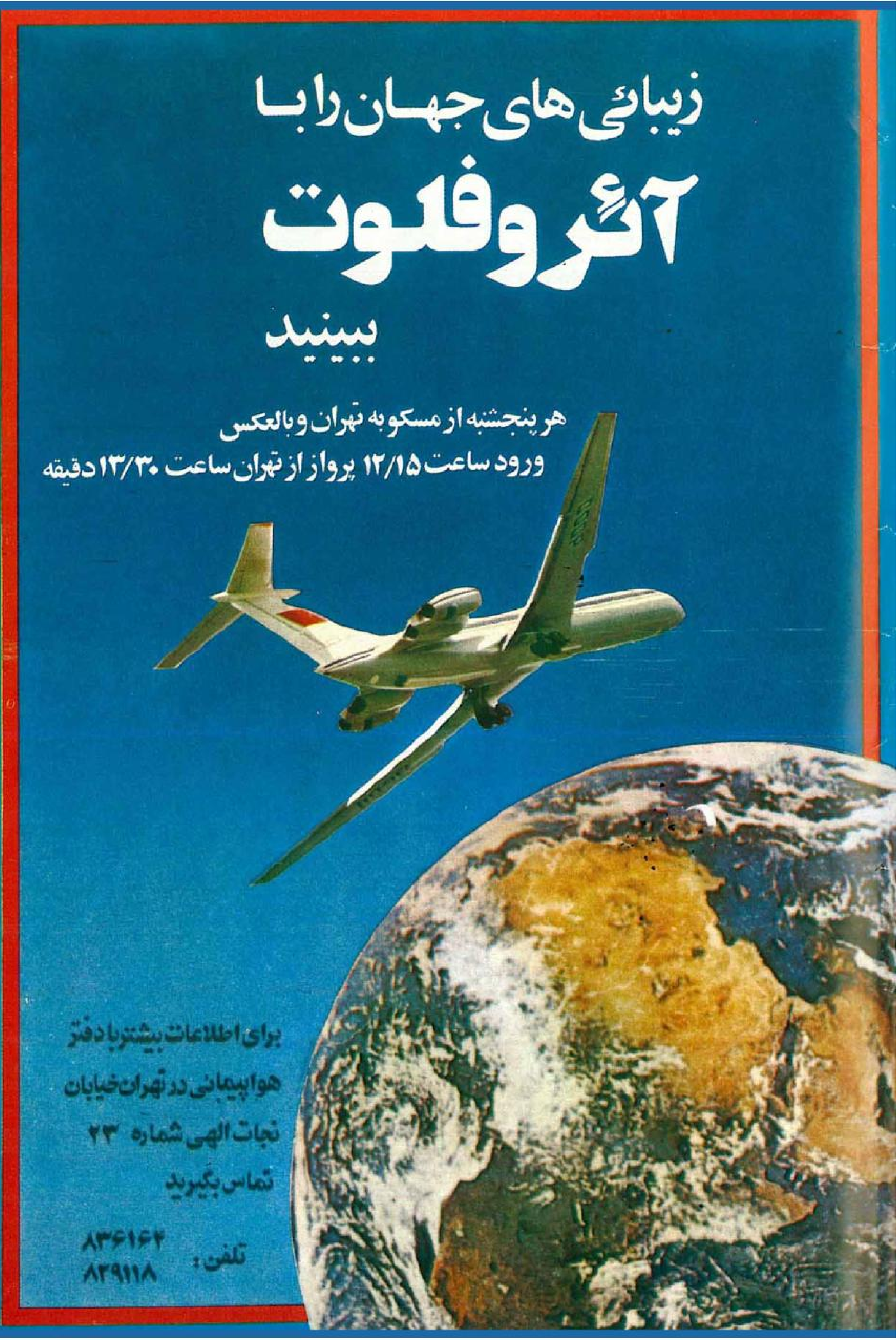
شمارهٔ چهارم ـ مرداد ۶۲ ـ دوازده تومان



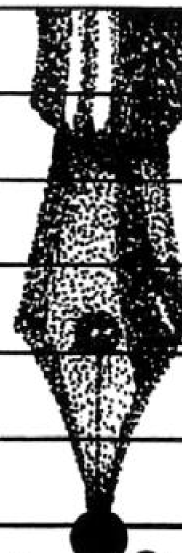
گفتگو با فریبرز صالح، کارگردان فیلم سفیر

• گفتگو با فرانچسکو روزی • فیلمهای برگزیده تاریخ سینما • خبرهای سینمای ایران و جهان • نقد فیلم

• چنگیزخان، خونخوار نازنین • کارتون در چهل سال پیش • خاموشی آقای «اولو» • معرفی کتاب



زیبائی های جهان را با
آئروفلوت
ببینید
هر پنجشنبه از مسکو به تهران وبالعکس
ورود ساعت ۱۲/۱۵ پرواز از تهران ساعت ۱۳/۳۰ دقیقه
برای اطلاعات بیشتر با دفتر
هواپیمائی در تهران خیابان
نجات الهی شماره ۲۳
تماس بگیرید
تلفن: ۸۳۶۱۶۴
۸۳۹۱۱۸



بنام خدا

عرض حال

گرچه نشر سینمائی ، خود یک محدوده تخصصی است ، اما مطبوعات سینمائی در دنیا ، امروز به شاخه‌های متفاوتی تقسیم شده‌اند که هر شاخه ، یک رشته از فعالیتهای سینمائی را بازتاب می‌دهند: برخی از نشریات ، صرفاً برای آماتورها منتشر می‌شوند و به فیلمسازی ۸ و ۱۶ میلیمتری می‌پردازند. نشریاتی صرفاً تکنیکی پیرامون فنون سینما وجود دارد. نشریات دیگری فیلمها و برنامه‌های تلویزیونی را نقد و بررسی می‌کنند. بعضی دیگر ، در این سالهای اخیر که ویدئو رواج یافته ، به این پدیده می‌پردازند. برخی از نشریات ، فعالیت خود را به نقد یا معرفی فیلم محدود کرده‌اند. و . . . . البته بسیاری نشریات عمومی سینمائی هم هستند که تمامی شاخه‌ها و جنبه‌های سینما را منعکس میکنند. تقسیم‌بندی دیگری نیز برای نشریات سینمائی می‌توان قائل شد ، و آن نحوه مخاطب قرار دادن خوانندگان ، و انتخاب آنهاست: از سینما دوستانی



در سطح روشنفکری (نه به‌معنای کنائی آن) که سینما برایشان جدی‌تر از تفنن است ، تا عامه دوستداران سینما.

نخستین شماره نشریه‌ای که در دست دارید ، بیش از یک سال‌پیش ، به‌صورت گاهنامه منتشر شد تا به شاخه‌ای از سینما که پس از انقلاب اسلامی در ایران رواج یافته بود (ویدئو) بطوری جدی‌تر از آنچه پیش‌از آن با این پدیده از سوی دست‌درکاران و مخاطبانش برخورد می‌شد ، بپردازد. کار ما ، به‌رغم همه نقص‌هایش ، در راستای این هدف بود و از آن دفاع می‌کنیم ، اما البته از یک گاهنامه چند ده صفحه‌ای انتظار این نمی‌رود که بتواند تاثیر محسوسی برآن روند ناهمخوان استفاده از پدیده مورد بحث بگذارد.

پدیده ویدئو ، به‌دلایل فراوان ، نتوانست خود را با نیازها و مصالح جامعه هماهنگ کند. و با تصمیمی که گرفته شد ، دست کم تا زمانی که احتمالاً چاره و روشی نو جهت استفاده از این پدیده یافته نشده ، انتشار نشریه‌ای تخصصی در این باره نیز بی‌معناست . ولی امیدمان به‌انتشار

در این شماره:

ماهنامه
فیلم

شماره چهارم — مرداد ۱۳۶۲

تلفن: ۸۹۶۶۵۹

لیتوگرافی: تهران لیتو — تلفن: ۸۴۹۴۸۵

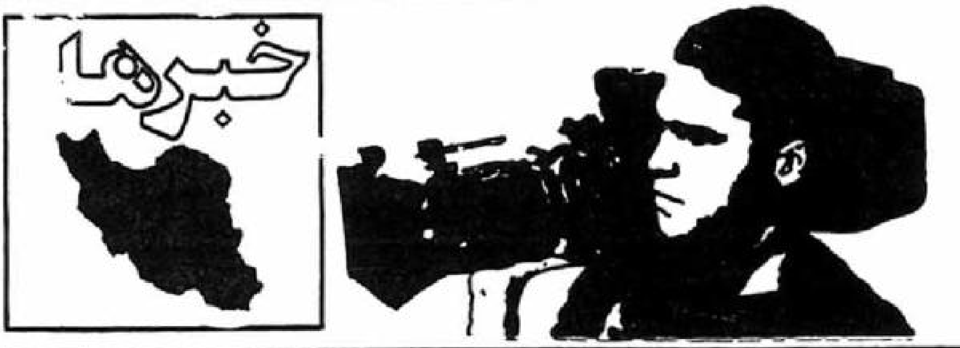
چاپ: سمنانی‌پور

یک نشریه سینمائی همچنان پابرجاست ، بویژه که احساس می‌کنیم درمیان مطبوعات کنونی ایران ، جای یک نشریه مداوم سینمائی خالیست . آن تقسیم بندی که در آغاز به‌آن اشاره شد ، "تنوعی"ست که در شرایط "تعدد" معنا پیدا می‌کند . بنابراین هدف ما در دوره تازه‌ای که آغاز کرده‌ایم — و امیدواریم ادامه یابد — انتشار یک نشریه عمومی سینمائیست .

درشرایطی که آن تنوع مطلوب وجود ندارد و سایر نشریات نیز کمترین بها را به سینما می‌دهند ، گاه ممکن است چنین توهمی ایجاد شود که تنها نشریه سینمائی وظیفه دارد همه توقعهای متفاوت از یک نشریه سینمائی را برآورده کند . یعنی یک نشریه ، دارای همه آن کیفیت های برشمرده باشد . ناممکنی که در شرایط نبود تنوع برای برآوردن سلیقه‌ها و برداشتهای متفاوت ، طلب می‌شود .

اگر کارمان دوام داشته باشد ، هدفمان این است : انتشار نشریه‌ای که آن دسته از سینمارو-هائی که از مطالعه هم رویگردان نیستند ، بهره‌ای از آن بگیرند و دوستداران جدی سینما نیز ، آن را پیش‌پا افتاده و مبتذل ندانند .

امیدواریم در شرایطی که مدتیست از مطالب تکراری در نشریات ، و انتشار نشریات مشابه انتقاد می‌شود ، تداوم انتشار یک نشریه سینمائی میسر باشد .



در دست تولید

با تثبیت نسبی معیارهای عملی در زمینهٔ کارسینما، چندیست که عدهٔ زیادی از فیلمسازان ایران دست به‌کار ساختن فیلم شده‌اند. به‌طوریکه در طول دوران پس از انقلاب، هیچگاه این‌تعداد فیلم در دست تهیه و آماده نمایش نبوده است. فیلمهائی که در زیر نام و مشخصات آنها آمده، تعدادی از آثاریست که در مرحله تولیدند یااین مراحل را به‌پایان برده‌اند. چند فیلمساز دیگرنیز مراحل مقدماتی پیش از تولید را طی می‌کنند که شاید تاکنون کلید دوربین را هم زده باشند اما تا هنگام نوشتن این سطور هنـوز کارشان قطعی نشده بود.

■ شیلات

کارگردان: رضا میرلوحی ـ *فیلمنامه*: بلیش تهیه‌کننده: جواد گلپایگانی ـ *فیلمبردار*: جمشید الوندی ـ *بازیگر*: داود رشیدی.

فیلم، ماجرائی مربوط به ماهیگیران شمال‌در زمان رژیم گذشته است.

■ تفنگدار

کارگردان: جمشیـد حیـدری ـ *فیلمبردار*: فریدون قـوانلو ـ تهیـه‌کننده: مهدی احمدی ـ *بازیگران*: جمشید مشایخی ـ داود رشیدی ـ مهدی فخیم‌زاده ـ حسیـن کسبیـان ـ آهو خردمند ـ عنایت بخشی.

تفنگدار، داستانی از ظلم و ستم در دوران قاجارو ابتدای به‌قدرت رسیدن رضاخان، و قیام علیه آن است.

■ کیلومتر ۵

کارگردان و نـویسنده *فیلمنامه*: حجت‌الـله سیفی ـ *فیلمبـردار*: اصغر میرهنی ـ *بازیگران*: هدایت‌الله نـوید ـ افسانه رایگان ـ حاج‌حسین محمدرضا اصلانی ـ محرم شاه‌بخشی ـ حسن‌توانا احمد عسگری.

■ پرونده

کارگردان: مهدی صباغزاده ـ *فیلمنامه*: فریدون جیرانـی ـ *بازیگـران*: فرامرز قریبیان ـ حسن کسبیان ـ محصول بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان.

فیلم، ماجرای یک بی‌عدالتی قضائی دردوران رژیم گذشته است.

■ بنفشه‌زار

کارگردان و نویسنده *فیلمنامه*: باقر خسروی تهیه‌کننده: دهل فیلم ـ *فیلمبردار*: رضاپاک‌زاد *بازیگران*: اسماعیل محمدی ـ رضا کرم رضائی ـ مریم فـرخنیا ـ عنایت بخشی ـ سروش خلیلی.

این فیلـم براساس یکـی از قصه‌های کتاب عزاداران بیـل نوشته غلامحسین ساعدی ساخته شده و زمینه‌ای روستائی دارد.

■ شبکه

کارگردان و نویسنده *فیلمنامه*: پرویز نوری تهیه‌کننده: جواد گلپایگانی ـ *فیلمبردار*: علیرضا زرین‌دست.

■ مرگ سفید

کارگردان: حسیـن زنـدباف ـ *فیلمبردار*: ملک زاده.



یک صحنه از فیلم "رهائی" ساخته "رسول صدر عاملی"

■ **رهائی**

کارگردان: رسول صدر عاملی ـ تهیه‌کننده: صدر عاملی و وزارت ارشاد اسلامی ـ فیلمبردار: علی مزینانی. بازیگران: داود رشیدی ـ داود رضائی ـ هیلدا پیرزاد ـ پری اقبال‌پور ـ زری برومند.

جوانی در جبهه جنگ، نامه‌ای از یک سرباز عراقی پیدا می‌کند که میخواهد به ایرانی‌ها بپیوندد. جوان، به‌جستجوی نویسنده نامه می‌پردازد و....

■ **حسن سنتوری**

کارگردان: خسرو ملکان ـ فیلمبردار: جمشید فرحی ـ تهیه‌کننده: شورا فیلم ـ بازیگران: رضا کرم رضائی ـ مهدی فخیم‌زاده ـ منصور خانی.

فیلم، داستان زندگی یک سنتور نواز سالخورده است.

■ **دادشاه**

کارگردان: نویسنده فیلمنامه: حبیب کاوش فیلمبردار: نعمت حقیقی ـ بازیگران: سعید راد ـ آهو خردمند ـ شهرام گلچین.

فیلم، ماجرای قیام مردی بنام دادشاه است که در زمان رضاشاه، در سیستان وبلوچستان مبارزه می‌کرده است.

میرزا کوچک خان به سه روایت

زندگی و مبارزات میرزا کوچک خان جنگلی، دستمایه سه فیلمساز قرار گرفته که یکی از فیلمها آماده نمایش، دومی در دست تهیه، و سومی در مرحلهٔ مقدمات پیش از آغاز فیلمبرداری است.

فیلم آماده نمایش، "پیک جنگل" نام دارد که حسن هدایت "برای بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان ساخته است. در این فیلم، هرچند که میرزا کوچک خان حضورندارد، اما فیلمساز به‌گوشه‌ای از حوادث قیام جنگل و همراهان میرزا پرداخته است. "جنگل" در جشنوارهٔ فیلم فجر به‌نمایش درآمد و فیلم ناموفقی بود.

فیلم دوم، "سردار جنگل"، مراحل فنی پس از پایان فیلمبرداری را می‌گذراند. "سردار

جنگل" را "امیر قویدل" نوشته و کارگردانی کرده است. تهیه‌کننده‌اش هادی مشکات و فیلمبردارش علی صادقی است.

دراین فیلم، "مومنی" نقش میرزا را بازی می‌کند وبازیگر دیگر فیلم، علی ثابت است.

سومین فیلم را، "ناصر تقوائی" بر اساس فیلمنامه‌ای از خودش، برای بخش فرهنگی بنیاد مستعضفان کارگردانی می‌کند. در این فیلم که گویا هنوزنامی برایش انتخاب نشده است، احتمالا "داریوش ارجمند" ــ بازیگر مشهدی ــ تئاتر نقش میرزا را بازی خواهد کرد.

۹ میلیون تومان هزینهٔ «سفیر»

در مطلبی که شماره گذشته پیرامون فیلم "سفیر" نوشتیم، بهاین موضوع اشاره شده بود که میانگین تخمین‌هائی که درباره هزینه تهیه این فیلم زده می‌شود، ۱۵ میلیون تومان است. اما یک مقام مسئول در بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان اظهار داشت که این تخمین‌ها به واقعیت نزدیک نیست. وی گفت که براساس اسناد و مدارک‌موجود، مبلغ ۹ میلیون تومان صرف تهیه این فیلم شده است.

گشایش خانهٔ فرهنگ فیلم

از چندی پیش، بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان اقدام به‌ایجاد محلی برای نمایش فیلم، جدای از اکران عمومی‌کرده است. این مرکز که بنا به‌اظهار سرپرست این بخش در گفتگو با یکی از روزنامه‌ها، "خانه فرهنگ فیلم" نام دارد، فعالیت خود را درسینما قیام (سینه‌موند سابق) آغاز کرده است. اعضای نهادها، وزارتخانه‌ها و نیروهای نظامی و انتظامی با معرفی‌نامه از محل کار خود، و افراد دیگر با معرفی‌نامه از مسجد محل و ارائه دو قطعه عکس می‌توانند به‌عضویت خانه فرهنگ فیلم درآیند.

بنا به گفته همین مقام، این مرکز با همکاری وزارت‌ارشاد اسلامی ایجاد شده و بنیاد نیزبتازگی یک آرشیوفیلم برای تامین فیلمهائی که قرار است در آنجا به‌نمایش‌درآید، ترتیب داده است وکوشش می‌شود تا فیلمها، بیشتر جنبه آموزشی داشته‌باشد تا نمایشی.

در تماسی با سینما قیام، یکی از کارکنان این سینما اظهار داشت که هر روز یک فیلم در یک نوبت، درچهارچوب فعالیتهای این مرکز به‌نمایش درمی‌آید وحق عضویت خانه فرهنگ فیلم، ماهیانه ۵۰۰ ریال است.

تأکیدی بریک نیاز

به‌مناسبت نیمه شعبان، در خرداد ماه امسال "جشنواره فیلم مستضعفان" به‌مدت یک هفته در سینما فلسطین برپا شد و مورد استقبال مردم قرار گرفت. این جشنواره را بخش‌فرهنگی بنیادمستضعفان برپا کرد و به‌رغم آن که هیچگونه تبلیغی چه در رسانه‌های گروهی و چه به‌وسیله پوستر و اعلان دیواری برای آن نشد، اما دوستداران سینما، خبر آن را دهان به‌دهان نقل کردند. از همین رو، صف‌های طولانی مقابل سینمای نمایش‌دهنده‌باتوجه به‌بی‌رونقی عمومی فیلمهای روی پرده چشمگیربود و برای کسانی که‌از فیلمهای جشنواره بی‌خبربودند، تعجب‌برانگیز.

علت‌آن همه‌استقبال، این بود که درجشنواره، تعدادی فیلم خارجی برای نخستین‌بار در ایران به‌نمایش درمی‌آید و برخی از فیلمهائی که پیش از انقلاب نمایش داده شده بود، برای اولین‌بار پس از انقلاب در برنامه‌های این جشنواره جای داشت. تعدادی‌ازفیلمها عبارت بودند از: برادر خورشید خواهر ماه، بازگشت مردی بنام اسب، فیست، دیوانه‌ای‌ازقفس پرید، روزشغال،...

پس‌ازجشنواره فجر، این‌جشنواره هم تاکیددیگری بود بر یک نیاز اساسی در زمینه سینما: مردم عموما ــ و دوستداران سینما، خصوصا ــ نیازمند فیلمهای خوب و آثار تازه سینمای دنیا هستند و برخلاف تصوری که گمان میرود اکثریت مسئولان دارند، سینما نیاز دست چندم نیست.

تا یافتن یک روش مناسب برای رهائی از سردرگمی موجود

سینمای ایران باید مدتی تعطیل شود

فریبرز صالح" ، پس از یک دوره کوتاه فعالیت در زمینه گویندگی فیلم ، در انگلستان تحصیل سینما کرد که سه فیلم کوتاه و تجربه‌اندازی ، حاصل این دوره بود . در بازگشت به‌ایران ، دو فیلم کوتاه برای تلویزیون ساخت : "کتیبه" براساس شعری از مهدی اخوان ثالث ، و یک فیلم آموزشی . پس از بازگشت از یک سفر دوباره به‌خارج ، در تلویزیون استخدام شد و در سال ۱۳۵۶ پنج قسمت از سریال چنگگ و فیلم بلندی به‌نام "دام نامرئی" ساخت . پس از "سفیر" ، هم‌اکنون صالح در حال نوشتن فیلمنامه‌ای براساس واقعه مسجد گوهرشاد مشهد (درسال ۱۳۱۴) است تا یک فیلم سینمائی برای تلویزیون بسازد . گفتگوئی که میخوانید ، درباره موقعیت‌کنونی سینمای ایران و فیلم "سفیر" با فریبرز صالح به‌عمل آمده است .

• گفتگو با «فریبرز صالح» کارگردان «سفیر»



■ سیاست جمهوری اسلامی ایران‌در قبال سینما ، به‌رغم نوساناتی که پس از انقلاب داشته و مسئولانی که آمده‌اند و رفته‌اند و در زمان تصدی خود روشهائی پیش گرفته‌اند ، یک خط مشخص وبرجسته داشته‌است که آن را "سینمای اسلامی" نام نهاده‌اند ، درحد کلیات ، از سینمای‌اسلامی زیاد صحبت شده ، بدون آن که درباره‌اش روشنگری ، و شیوه‌های عملی‌اش گفته شود . نظر شما درباره‌ٔ این سیاست چیست؟

ـ ما هیچ‌گاه سینمای اسلامی نداشته‌ایم . تفکرات واندیشه‌های اسلامی وجود دارد که می‌تواند به‌تصویر درآید و حامل این اندیشه‌ها باشد . سینما مرزی‌ندارد و هر اندیشه‌ای ـ از جمله اسلام ـ می‌تواند در آن بگنجد .

■ آن خط برجسته‌ای که در این سیاست کلی بیشتر نمود دارد ، الزام به تبلیغات ، به‌شکلی تخت و صریح و مستقیم است .

ـ من بارها با مسئولان دولتی فیلم و سینما دراین‌باره صحبت‌کرده‌ام ،وگفته‌ام که پس از هرانقلابی در دوران معاصر ، فیلمهائی که در آن کشورانقلاب شده ساخته‌اند ، جنبهٔ تبلیغاتی هم داشته است ، اما متاسفانه شکل تبلیغات سینمائی در فیلمهای‌پس از انقلاب ، در ایران ، خیلی "رو" است . و این شکل تبلیغات ، به‌نظر من ، عکس‌العمل معکوس دارد .

مثلا" می بینیم که فیلمی ساخته می‌شود ومی‌بینیم فیلمساز صحنه‌های مختلف را تدارک می‌بیند تا یکی از جمله‌های حضرت رسول (ص) را به‌هرترتیبی هست درآن بگنجاند . وقتی فیلم را می‌بینیم‌احساس می‌کنیم که کارگردان دارد دست و پا می‌زند تا ازآن جمله در فیلمش استفاده کند . بله ، جمله قشنگ‌است ولی مهم این است که این جمله را کجا و چطورباید درفیلم استفاده کرد تا تاثیر مثبت هم داشته باشد .

اما اکنون ـ همچنان که گفتم ـ مسائل بسیار سطحی و رو مطرح می‌شود که اگر هم تاثیر منفی نداشته باشد ، دست کم بی‌تاثیر است . مخصوصا که اگر زیاد هم گفته شود .

به‌نظر من ، پس از انقلاب ، "فیلم" ساخته‌نشده بلکه "فتو رمان" زیاد ساخته شده . مقداری عکس و حرف ، که "سینما" نیست .

■ بنابراین، وظیفهٔ یک "سینماگر" چیست؟

— سینماگران، به‌معنای درست کلمه، اکنون به بازی گرفته نمی‌شوند. یا خیلی کم فیلم می‌سازند، یا اصلا نمی‌سازند.

قبلا" هم در جائی این را گفته‌ام که پس از انقلاب، شکل تازه‌ای از فیلمسازی به‌وجود آمده و بسیاری از نهادها به‌سوی فیلم ساختن یورش آورده‌اند. خوب، ایرادی ندارد، آنها هم فیلم بسازند اما چهار چوب تعیین شده برای فیلمسازان، کار را بسیار دشوار کرده است. با این حال، من معتقدم که به‌رغم دشواری کار، فیلمسازانی که به‌حرفهٔ خود علاقه‌مندند، نباید پس بنشینند. اما این را هم نباید نادیده گرفت که ساخته شدن فیلمهای تاریخی منطبق در آن چهارچوب، در شرایط کنونی، فقط با سرمایه‌گذاری — یا دست کم حمایت مالی — دولت امکان‌پذیر است. بخش خصوصی، از پس ساختن فیلمی مثل "سفیر" یا فیلمهای پرخرج دربارهٔ جنگ برنمی‌آید.

دربارهٔ جنگ هم می‌شود فیلم‌هائی ساخت که جنبهٔ تبلیغاتی نیز داشته باشد اما به‌نظر من، فیلمهائی با ابعاد "سفیر" دربارهٔ جنگ، باید به بعداز پایان جنگ موکول شود. زیرا در آن صورت امکانات بازسازی حوادث وجود خواهد داشت. و از سوئی، درآنچه فیلم تلویزیونی یا سینمائی — مستند وغیر مستند — دربارهٔ جنگ ساخته شده، یک سوی نبرد را می‌بینیم درحالیکه باید به‌همهٔ ابعاد آن توجه کرد.

به‌هر حال، بر این واقعیت آگاهم که بسیاری فیلمنامه‌ها نوشته می‌شود که پذیرفته نمی‌شود یا پس از حذف‌و تغییراتی آن را تصویب می‌کنند. فیلمی بر اساس یک فیلمنامهٔ تصویب شده ساخته می‌شود که اجازهٔ نمایش نمی‌گیرد و فیلمساز در این رفت و آمدها و حذف و تغییرها، فرسوده و خسته می‌شود، اما معتقدم که در همین شرایط سخت هم نباید قهر کردو عقب نشست. چون به‌نظر من، انزوا و بیکاری، فیلمساز را بیشتر از شرایط دشوار، فرسوده می‌کند.

■ همان‌طوری که گفتید، پس از انقلاب، بسیاری از نهادهای دولتی یا وابسته به دولت شروع به فیلم ساختن کرده‌اند و برخی از آنها، حتی فیلم سینمائی هم می‌سازند. اما بجز آن، فیلمهای تولید بخش خصوصی نیز شکلی از فیلمسازی دولتی پیدا کرده است. به‌این ترتیب که مراحل مختلفی برای صدور پروانهٔ فیلمسازی در نظرگرفته شده است (از تصویب طرح اولیه و فیلمنامه و تائید صلاحیت تمامی کادر سازنده تا مراحل بعدی که به‌باز بینی نهائی فیلم می‌انجامد) و در صورت منطبق بودن همهٔ اینها با آن خطوط یاد شده، امتیازاتی از قبیل مواد خام، لابراتوار، وسایل کار و امکانات دیگر با قیمت دولتی دراختیار کادر سازنده قرار می‌گیرد و حتی درمواردی وام هم داده می‌شود. نظرتان دربارهٔ این شکل از دولتی شدن غیرمستقیم سینما چیست؟

— به‌نظر من، سینما در مملکت ما وضع سردرگم، وآشفته‌ای دارد. عقیده‌ام این است که وزارت ارشاد اسلامی، برای مدتی، کار فیلمسازی را در کشور تعطیل اعلام کند. بعد مسئولان و صاحبنظران بنشینند و بررسی کنند و تصمیم بگیرندکه آیا میخواهند سینما وجود داشته باشد، یانه. اگر تصمیم بر وجود سینما گرفتند، خطوط و شیوه‌های عملی آن را به‌طور مشخص و روشن، تدوین کنند تا سینما از این آشفتگی بدر آید. آن‌گاه با آن ضوابط می‌شود اعلام کرد که هر کس می‌خواهد فیلم بسازد و هرکس نمی‌خواهد، نسازد.

آن‌طور که شنیده‌ام، گویا کارها در همین جهت هم پیش می‌رود زیرا مدتی‌ست که پروانهٔ فیلمسازی جدید داده نمی‌شود و برای بیرون آمدن از بن بست به‌نظر می‌رسد که گریزی از چنین اقدامی نیست. تازه پس از آن، باز هم دولت بایداز فیلمسازی حمایت کند، زیرا بخش خصوصی امکاناتی در اختیارندارد.

■ البته بخش خصوصی هم کوشش‌هائی

کرده، اما اگر نظر شما این باشد، درآن صورت که فیلمسازی بیشتر به‌سوی دولتی شدن پیش می‌رود.

ـ ببینید، واقعیت این است مسئولان امر، غیر از آن‌چه بارها گفته‌اند، شکل دیگری از فیلمسازی را دوست ندارند. کاریش هم نمی‌شود کرد. یک وزارت ارشاد وجود دارد و یک تلویزیون. وقتی که من فیلمی می‌سازم وبه تلویزیون ارائه می‌دهم، اگر بپسندد و بخواهد بخرد وقیمتی روی آن بگذارد، یا باید قیمت پیشنهاد شده را بپذیرم و یا از فروختن آن منصرف شوم. راه سومی وجود ندارد. چون جای دیگری نیست که آن فیلم را به‌قیمت بیشتری از من بخرد. با این حال باز هم بنظر من، باید فیلم ساخت.

ـ آن فیلمهای دستهٔ اول از نظر من مردودند، زیرا مسائل مطرح شده در آنها را ـ به آن شکل ـ همهٔ مردم می‌دانستند و می‌دانند، که انقلاب کردند.

اما درمورد دستهٔ دوم، علت را باید از خود فیلمسازان پرسید. بعد از انقلاب، من درگیر ساختن فیلم سفیر شدم و فرصتی برای ساختن فیلم دیگر نداشتم. به‌ویژه که وقتی دارم فیلمی میسازم، سعی می‌کنم به‌موضوعهای دیگر فکر نکنم.

■ هرچند که شما پاسخ به‌سئوال را موکول به‌پرسش از خود فیلمسازان کردید اما به‌هر حال، شما دیدگاهی در این خصوص حتماً" دارید.

ـ پاسخ صریحتر، این است: پس از انقلاب،



صالح، در تدارک صحنه سر بریدن، از فیلم "سفیر"

• تماشاگر با نمایش غیرمستقیم صحنه‌های نبرد، راضی نمیشود.

با آن حوادث عظیمی که اتفاق افتاده بود، ما منتظر روشن‌تر شدن خطوط و سیاستها بودیم. می‌بایست مسئولان در جای خود مستقر می‌شدند و امور جاری کشور، نظم و راستای خود را پیدا می‌کرد و معلوم می‌شد که در جامعهٔ تازه، جا و مقام ما کجاست و چقدر برای این جامعه تازه ارزش داریم. تا بشود دربارهٔ وقایع پس از انقلاب تصمیم گرفت و فیلم ساخت. و همان‌طوری که می‌دانید، این امرچند سال طول کشید و حوادث هم سریع اتفاق می‌افتاد، بنابراین تصمیم گیری مشکل بود.

البته من خودم را به‌کلی از این موضوعها کنار

■ درصد عمده‌ای از موضوع فیلمهائی که پس از انقلاب ساخته شده، دربارهٔ مسائل مربوط به دوران رژیم گذشته، با لحنی صرفاً شعاری ـ و نه تحلیل‌گر و روشن کننده ـ بوده است. در حالی که به رغم وجود بسیاری موضوعهای بغرنج و مهم و حیاتی در دوران پس از انقلاب که قابلیت بسیار برای تصویر شدن نیز دارند، وقایع پس از انقلاب در فیلمهای سینمائی بازتاب بسیار کمی داشته است. علت را در چه می‌بینید؟

نمی‌کشم . ممکن است موضوعی پیدا کنم یا کسی آن را به‌من ارائه دهد که ببینیم توان ساختنش را دارم و بسازم .

■ بر اساس همان چهار چوب یادشده می‌بینیم که در میان فیلمهای ساخته شده از رخدادهای پس از انقلاب ، جای فیلمهائی با مضمون انتقاد اجتماعی خالی است . انتظار نمی‌رود که فیلمها مغایر با اصول و موازین اسلامی باشد و انتقاد اجتماعی ، لزوما" به معنای جهت‌گیری سیاسی نیست . بلکه یک سری از مسائل و مشکلات اجتماعی می‌تواند ــ و باید ــ در سینما مطرح شود تا هم مردم و هم مسئولان را در آن مورد خاص روشن کند . به‌ویژه که از دیدگاهی ، انتقاد اجتماعی می‌تواند یکی از وظایف سینما شمرده شود و اگر راهگشا هم باشد ، چه بهتر . به‌عنوان مثال ، فیلمی از کشور کوبا به نام "مرگ یک بوروکرات" ، دوبار از تلویزیون نمایش داده شد که انتقادی طنز‌آمیز از بوروکراسی در کوبای پس از انقلاب بود . خوب ، ما هم نظیر چنین مشکلاتی در کشورمان داریم که بسیاری از آنها هم میراث رژیم گذشته است و اکنون تداوم یافته . مثل همین بوروکراسی ، یا مشکل مسکن . اما از فیلمهای ساخته شده و نیمه کاره و فیلمنامه‌های تصویب نشده ، چنین برمی‌آید که اصل ، همان تبلیغ است و فیلم انتقادی نمی‌شود ساخت .

ــ خوب ، شما هم می‌گوئید نمی‌شود ساخت ، پس به‌همین دلیل هم من فیلمی در این زمینه نساخته‌ام ، و دیگران هم نساخته‌اند . نمی‌خواهم از کسی دفاع کنم ولی در برخوردهائی که داشته‌ام ، دیده‌ام کسانی در مصادر امور فیلم و سینما هستند که خودشان هم ادعائی ندارند . وقتی از آنها انتقادی کرده‌ام ، گفته‌اند "مسائل را بگوئید ، چون ما هنوز همه‌چیز را نمی‌دانیم" . به‌نظر من ، کارها هنوز آن گونه که باید ، در این زمینه‌ها جا نیفتاده است . وقتی که همه چیز در جای خود قرار گرفت و مسئولان هم با ادعای تمام حرفهای خود را مطرح کردند ، آن وقت می‌شود قاطعانه انتقاد هم کرد .

■ بنابراین ، در حال حاضر تکلیف فیلمساز در برابر دیدگاهش چیست ؟

ــ فعلا" ، هیچ . چون راهی وجود ندارد .

■ یک دوگانگی هم میان تصمیم‌گیری مسئولان پیرامون نمایش فیلم در ایران وجود دارد : برخی فیلمهای خارجی در سینماها یا در تلویزیون به‌نمایش درمی‌آید که از نظر تصویری ، مغایر با آن معیارهائیست که فیلمسازان داخلی باید رعایت کنند . همچنین فیلمهائی نمایش داده می‌شود که در آنها مسائل صرفا انسانی ــ بدون پر رنگ شدن یک ایدئولوژی خاص ــ مطرح می‌شود و مورد تائید برخی از مسئولان و شخصیتها و صاحبنظران هم قرار می‌گیرد . اما چنین به‌نظر می‌رسد که ساختن این گونه فیلمها به‌وسیله فیلمسازان ایرانی ، بدون تبلیغ مستقیم ایدئولوژیک ، با دشواری روبرو شود .

ــ پاسخ شما در سوالتان وجود دارد . خوب ، من چه بگویم ؟ من هم می‌گویم نمی‌شود . شما انتظار دارید پاسخ بهتری از من بشنوید ؟ دولت باید اهمیتی را که برای سینما قائل است ، در عمل ــ و نه در حرف ــ نشان دهد . تا دولت به‌همین میزان برای سینما ارزش قائل است ، وضع همین خواهد بود . به نظر من ، اکنون سینما برای دولت در درجه صدم اهمیت قرار دارد . چون مسائل مهمتر دیگری وجود دارد . بعدها ممکن است با به‌وجود آمدن آرامش بیشتر ، پایان جنگ ، بهبود وضع اقتصادی و رفع مشکلات دیگر ، به‌سینما هم اهمیتی بیش از این داده شود .

■ به‌هر حال ، به‌رغم وجود آن چهار چوبی که بارها از آن یاد شد ، می‌بینیم که در سیر نوسانات در تصمیم گیریها ، تجدید نظرهائی هم نسبت به‌آن تصمیم‌های اولیه شده است . به‌عنوان مثال ، پس از انقلاب ،

تا مدتی جشنواره‌های سینمائی ــ بدون استثناء ــ محکوم می‌شد اما دیدیم که‌پس از چند سال، سال گذشته وزارت ارشاد اسلامی اقدام به‌برپائی جشنواره جهانی فیلم کرد. فیلمسازان‌خارجی به ایران دعوت شدند و حتی فیلمهائی مانند "مرگ یزدگرد"، "حاجی‌واشنگتن"، و "خط قرمز" و تعدادی فیلم خارجی دوبله شده هم که اجازهٔ نمایش عمومی ندارند، در جشنواره به‌نمایش درآمد. همچنین چندی پیش "بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان" برای ارائه طرح و فیلمنامه اعلام دعوت کرد. استنباط شما از این نشانه‌ها چیست؟

ــ البته جشنواره برگزار شد و آغاز خوبی هم داشت، اما دیدید که چگونه پایان یافت. جشنواره، ضعف زیاد داشت، اما اهمیت موضوع، آن راضعف‌ها را تحت‌الشعاع قرار داد. به‌علاوه، جشنواره فرصت بسیار خوبی برای علاقمندان سینما ــ که خوشبختانه تعدادشان هم بسیار زیاد است و این را دیدیم بود. اما آن تصمیم شب پایانی، به‌نظر من به‌هیچ وجه درست نبود. عده‌ای فیلمساز و فیلم‌شناس و خبرنگار از خارج دعوت شده بودند. بعضی از آنها می‌آمدند و تمام فیلمها را تماشا می‌کردند و در همهٔ برنامه‌ها فعالانه شرکت داشتند. در شب پایان‌جشنواره آیا پاسخ درستی به آن همه شور و اشتیاق داده شد؟ یکباره اعلام کردند به‌فیلمهای سی‌و پنج میلیمتری جایزه داده نمی‌شود به‌این دلیل که فیلمی به‌عنوان الگو مطرح نشود. خوب، اگر نمی‌خواستید هیچ فیلمی الگو شود، چرا نمایش دادید ومگر جایزه دادن به‌یک فیلم، به‌معنای الگوسازی از آن است؟ و یا در معنای مخالف، آیا فیلمهای بخش‌آماتوری جشنواره، الگوهای کاملا" قابل قبول فیلمسازی هستند؟

بازهم تکرار می‌کنم: سینمای ایران باید مدتی تعطیل شود و عده‌ای آشنا به فن با صداقت و نیت خیر بنشینند و برای آیندهٔ سینمای کشور برنامه ریزی کنند. بدون این کار، حاصلی جز همین سرگردانی موجود نخواهد بود.

■ به‌آخرین فیلمتان "سفیر" بپردازیم. هدفتان از ساختن این فیلم چه بود؟

ــ من می‌خواستم پس‌از انقلاب فیلمی بسازم که به دیگران نشان بدهم می‌شود فیلم ساخت. "سفیر"، موضوع ساده‌ای داشت و من مقهور موضوع نشده‌بودم. میخواستم یک چهرهٔ گمنام را به‌وسیلهٔ فیلم معرفی‌کنم. و ضمنا از نظر فن و تکنیک نیز، چیزی بیش از آنچه در اینجا معمول است، عرضه کنم. می‌دانستم که فیلم را برای چه جامعه‌ای می‌سازم و از این حیث نیز، "سفیر" فیلم موفقی بود.

■ با این‌حال، به‌نظر می‌رسد که‌اثبات توانائیهای سینمائی‌تان، بیش‌از موضوع برای شما اهمیت داشته‌است. به‌طوری که احتمالا اگر در کشور دیگری بودید، برهمین اساس، ممکن بود فیلمی دربارهٔ مسیح یا موضوع متفاوت‌دیگری‌هم، تنها به‌عنوان‌یک‌فیلمساز حرفه‌ای بسازید. یعنی "سفیر" را به‌یک‌معنا، با دیدگاهی هالیوودی ساختید.

ــ ما فعلا داریم دربارهٔ اینجا صحبت می‌کنیم. گفتم قصد من این بود که فیلمی بسازم تاسینما ازاین حالت رکود و رخوت بیرون بیاید و با ساخته شدن چنین فیلمی، مسئولان هم ببینند که می‌شود این‌گونه فیلم ساخت ــ و این را هم گفتند. میخواستم باساخته شدن این فیلم، زمینه‌ای به‌وجود بیاید که دیگران هم دست بکار شوند و آن‌وقت، پله پله، فیلم ساختن بر اساس موضوعهای دیگر هم رواج پیدا کند.

■ با توجه به‌تجربه‌ای که در ساختن این فیلم کسب‌کرده‌اید و با آگاهی که‌نسبت به‌امکانات موجود برای‌ساختن‌چنین فیلمهائی دارید، آیا واقعا ادامهٔ این راه با همان شرایط‌فیلم سفیر ممکن است؟ این سؤال‌را از آن‌جهت‌مطرح‌می‌کنیم که‌قبلا درمصاحبه‌ای از وجود مشکلات فراوان و نبود امکانات متوسط‌سخن گفته‌اید و این مشکلات، موجب فرسایش کارگردان می‌شود.

ــ بله، می‌توانم ادعا کنم که بر سر ساختن‌فیلم

سفیر، من و تهیه‌کنند و عده‌ای دیگر فرسوده شدیم. با این حال، بار بسیاری از مشکلات را یک‌تنه بر دوش کشیدم تا ثابت کنم که می‌شود چنین فیلمی ساخت. با این حال، من یک بار می‌توانم تحمل‌کنم اما ساختن فیلمی با همان شرایط، برایم بسیاردشوار، بلکه ناممکن است. فیلم "سفیر" ثابت کرد که‌کسانی وجود دارند که می‌توانند از این دست فیلم بسازند البته پس‌از برداشتن این اولین قدم لازم است مسئولان قدمهای موءثر دیگری بردارند.

من‌آن همه سیاهی لشکر را با چنگ و دندان نگه داشتم و مدام دلهرهٔ این را داشتم که مبادا فردا نیایند. لباسهایشان رادر می‌آوردند و به‌گوشه‌ای می‌انداختند و روزبعد نمی‌دانستند که دیروز چه لباسی را برتن داشته‌اند. و ماباید حواسمان‌جمع می‌بود. سی‌تا اسب، باگدائی فراهم کردیم و هراس این که قبل‌از پایان کار، آنها را از ما بگیرند، آسوده‌مان نمی‌گذاشت. محل مناسب برائی فیلمبرداری وجود نداشت وگاهی دو محل فیلمبرداری هفتصد کیلومتر با یکدیگر فاصله داشت. زیرا امکان دکور زدن‌نداشتیم. به هرنهادی برای درخواست کمک انسانی و تجهیزات می‌رفتیم، درگیر جنگ بود. طول مدت فیلمبرداری‌ما هفت ماه و نیم بود که از این مدت، ۳ ماه و نیم ــ به‌دلیل نداشتن امکانات ــ در حال حمل و نقل و رفت و آمد بودیم.

به‌هر حال، مشکلات آن قدر زیاد بود که‌گفتن همهٔ آنها، به‌درازا می‌کشد و تازه، ارتباطی هم به تماشاگر ندارد. تماشاگر می‌خواهد فیلم خوب ببیند. اما این مسئولان هستند که اگر می‌خواهند چنین‌فیلم هائی ساخته شود، باید مشکلات را بشناسند.

■ برخی از امکانات را می‌توان با صرف هزینهٔ بیشتر تامین کرد. مثلا" بجای چهار تا بشکه‌آب، ده تانکر خرید. چندین ژنراتور برای تامین برق تهیه کرد و هزاران سیاهی لشکر را برای مدتی معین باپرداختن دستمزد، در استخدام کادر سازندهٔ فیلم درآورد. اما برخی‌از امکانات حرفه‌ای‌وانسانی به‌دلیل نبود تجربهٔ ساختن چنین فیلمهائی درایران بسیارکم است ویا اصلا وجودندارد. مثلا ما سیاهی لشکر زیادی که حرفه‌ای هم باشند، نداریم. و یامتخصصان حرفه‌ای در زمینه‌های مختلف مورد نیاز فیلمهای به اصطلاح "عظیم".

ــ بله. از این جهت هم واقعا در مضیقه بودیم. زیرا تعداد بسیار انگشت شمار است ولی من در فیلم سفیر سعی کردم از بهترینهای موجود استفاده کنم و کردم مثل صدا، موزیک، مونتاژ.

■ راستی، چرا حتی در بازار کوفه



پشت صحنه، درزندان "ابن زیاد"

● همانها که خشونت را محکوم می کنند، دوست دارند چنین صحنه‌هائی را ببینند.

دست کم به‌عنوان رهگذر ــ زن وجود نداشت؟

ــ وجود داشت، منتها زاویهٔ دوربین ما طوری بود که در کادر دیده نشدند!

■ **پس از انقلاب، بر پرهیز از سکس و خشونت در سینما تاکید فراوان شده است. در مورد سکس، گویا تعریف واحدی مورد قبول همه هست که آن را رعایت می‌کنند. اما درمورد خشونت، انگار باید به‌دنبال معنای تازه‌ای گشت. صحنه‌هائی سرشار از خشونت در تلویزیون نمایش داده می‌شود. درهمین فیلم شما، صحنه‌های سر بریدن و چهار شاخ درگلو فروکردن و شمشیر درشکم کردن و فواره زدن خون وجود دارد که‌معنائی جز خشونت نمی‌دهد. و بعد می‌بینیم که دقیقا همین صحنه‌ها برای نمایش به‌عنوان تبلیغ فیلم در تلویزیون نمایش داده می‌شود. آیا ساختن این صحنه‌ها هم برای اثبات همان "ما هم می‌توانیم" است؟**

ــ خوب، در جنگ که حلوا خیرات نمی‌کنند. از این اتفاقها می‌افتد، چرا دوربین این‌اتفاقها را نبیند؟

■ **ببیند، اما نه به‌این صورت چندش آور.**

ــ میدانیم در جنگهای صدر اسلام شمشیر ابزار نبرد بوده و شمشیر هم زخم می‌زند و هم می‌کشد. چون سینما هنر تصویری است، ضرورتی ندارد که این‌صحنه‌ها را نشان ندهیم. باید دید چه موضوعی برای فیلم انتخاب کرده‌ایم.

■ **حقه‌های سینمائی، همیشه برای تماشاگر جاذبه دارد. تماشاگر ناآشنا به ابزار سینما، البته وقتی می‌بیند سر یک نفر با شمشیر قطع شد و به‌گوشه‌ای افتاد وبدن بی‌سرش چند قدم دیگر هم دوید، خوب دهانش از تعجب باز می‌ماند اما نمی توان منکر تاثیر مخرب چنین صحنه‌هائی شد.**

ــ ولی من با بسیاری از تماشاگران صحبت کرده‌ام واغلب آنها، بیشتر راجع به‌همین صحنه‌ها صحبت می کنند و دوست دارند.

■ **باز هم تاکید می‌کنیم که این به دلیل همان جاذبهٔ حقه‌های سینمائی است اما پاسخ شما، این سؤال را هم ایجاد می کند مگر هرچیزی را که تماشاگر دوست دارد باید به‌او داد؟**

ــ به‌هر حال، ما فیلم برای تماشاگر می‌سازیم.

■ **و تاثیرش برایتان اهمیتی ندارد؟ شکم پاره کردن جلوی دوربین، به‌کمک حقه‌های سینمائی، ازنظر فنی جالب است اما چندش‌آور هم هست.**

ــ وقتی در موضوع فیلم سر بریدن و شکم‌پاره کردن وجود دارد، باید نمایش داد.

■ **اما هنری به نام "ایجاز" و نمایش غیر مستقیم هم وجود دارد.**

ــ تماشاگر با نمایش غیر مستقیم این صحنه‌ها راضی نمی‌شود. نمایش مستقیم او را بیشتر راضی می‌کند.

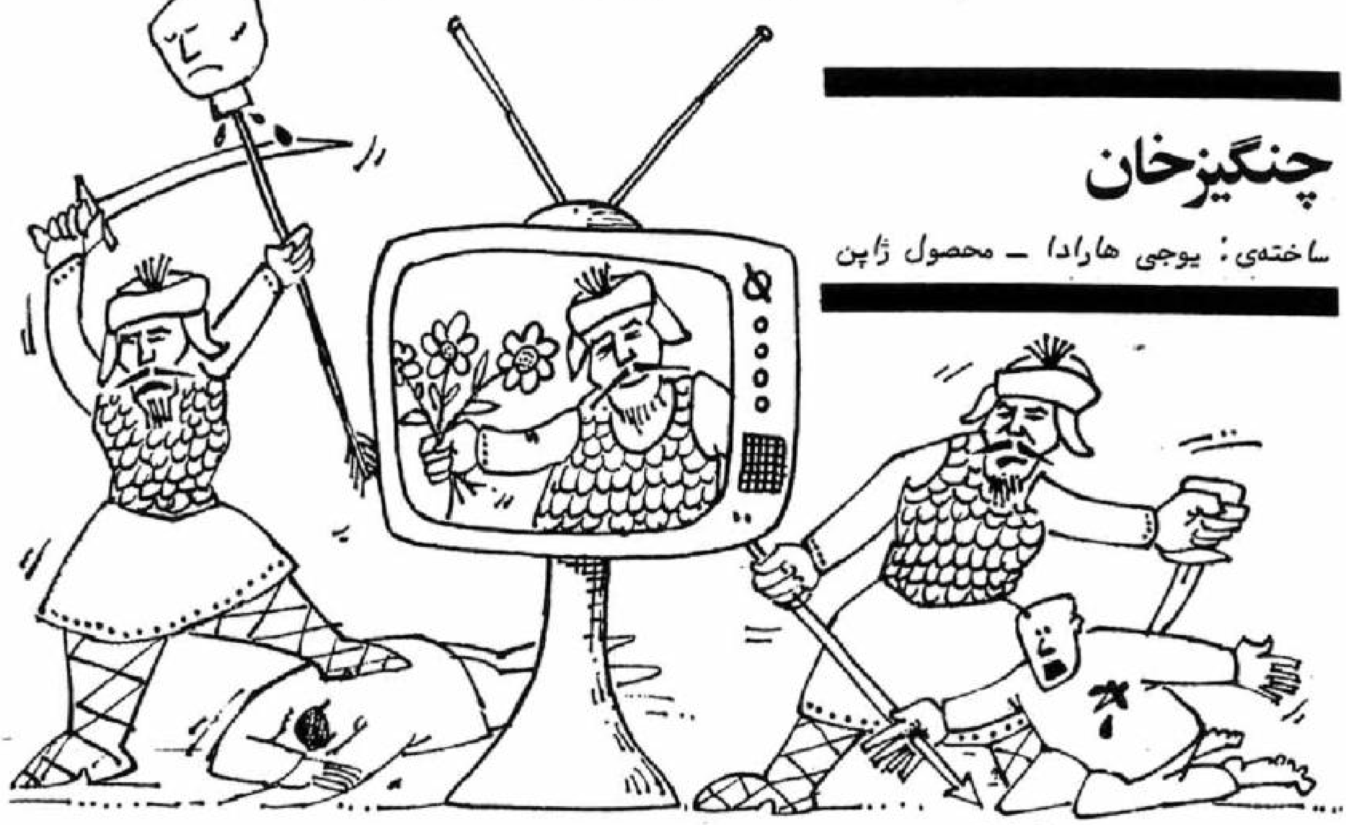
■ **ولی این خشونت محکوم هم می‌شود. استقبال تماشاگر که دلیل حقانیت خشونت نیست.**

ــ همانها که محکوم می‌کنند، خودشان دوست دارند چنین صحنه‌هائی را ببینند. اما برای دیگران، برای جامعه، محکوم می‌کنند.

■ **چون این بحث بسیار گسترده است، آن را در همین جا به‌پایان می‌بریم. آخرین پرسش ما، میزان دستمزدتان برای ساختن فیلم سفیر است.**

ــ من به‌اضافه هفت نفر دیگر (چهار دکوراتور یک خیاط، یک دستیار کارگردان و یک مدیر تهیه) بنا به‌تقاضای سپاه پاسداران، برای ساختن این فیلم، از سوی تلویزیون مامور خدمت در سپاه‌شدیم. و همهٔ ما، جز حقوق ماهیانه و حق ماموریت‌متداول تلویزیون، هیچ گونه دستمزدی نگرفتیم.

چه خونخوار نازنینی!



چنگیزخان

ساخته‌ی: یوجی هارادا ــ محصول ژاپن

فی‌الواقع چه اشتباهی! و چه تاریخ‌نگاران دروغزنی که در نوشته‌هاشان نعل وارونه زده‌اند ونازنینی مثل "تموچین" یا چنگیزخان را ــ که ازین پس باید چنگیز جان نامیدش ــ بیرحم. دو آتشه‌ای قلمداد کرده‌اند که‌ازآبادانی جز ویرانی نگذاشت و جانداران چارپا را هم به‌شمشیر خون به‌کف خود، سر از تن جدا کرد. نه! مجموعه تلویزیونی "گرگ آبی" ــ چنگیز خان ــ طرح دیگری درانداخته و چهره‌ی دیگری ساخته که ما را به‌خاطر اشتباه مرتکب‌شده در باره‌ی این موجود مظلوم! سوسک کرد و به‌دیوار چسباند. و چه انگشت سبابه، به‌دندان گزیدنی از فرط حسرت و اشتباه‌کاری! و همین‌مان مانده بودکه اشکی بر غفلت دیرینه و تاریخی خود بچکانیم و وا اسفائی از تهمتی که نسل در نسل بیخ ریش داشته و نداشته‌ی چنگیز بسته‌ایم واز آخر و عاقبت نترسیده‌ایم و باز، خوشا به‌سعادتمان که به‌یمن این مجموعه تلویزیونی صادره از ژاپن، درجهل مرکب نخیسیدیم و از چرت غفلت برآمدیم که: اینست چنگیز راستین! همینست وجز این نیست. ببیندش این موجود گرامی را که از پس غبارهای زمان و از پشت دروغزنی‌های تاریخ، راست و درست ــ همانطور که بود ــ روبرویمان ایستاده است: خوش بر و رو. ستمدیده، محنت‌کشیده غرور شکسته، پدر مرده، ذلت چشیده. در جستجوی یگانگی مغول و برافراشتن بیرق مغولی. و رویای دنیا را قبضه‌ی این قوم کردن. و افزون بر آن، نارو زدن دوستان قدیم و فرار با آن دیرک روی شانه از دست نوکران ظلم و جور... حیرتا! توباشی و دلواپس این عزیز نشوی!؟ تو باشی و چنگیز را در آنچه از او و درباره‌ی او خوانده‌ای و شنیده‌ای و سند تاریخی دارد در همان اوراق تاریخ به‌خاک نسپاری و به‌روح پر فتوح او درود نفرستی!

فیلمساز نژاد زرد ژاپنی از چشمان کوچک خود، تموچینی پخته و سر سفره گذاشته که از همان‌نماهای نخستین مجموعه، حسابی خودش‌را در دل تماشاگر جا می‌کند: کودکی سلحشور، پای‌بند به‌قول و قرارهای دوستانه تا پای جان، سوار کار و خلاصه دارای جمیع اخلاق مردانه و حسنه است.

(تا اینجا مقدمه‌چینی حضرت فیلمساز تمام و کمال در جهت محبوب القلوب کردن تموچین است) .
بعد، پدر او ــ ناجوانمردانه ــ (حکایت را بخوان)، به‌دست قبیله‌ای مسموم می‌شود . یتیمی تموچین امتیاز دیگری به حساب مظلومیت و محبوبیت‌اش واریز میکند . دمدمای مرگ ، پدر پسر را به‌خونخواهی می‌طلبد . ازین پس، قوم کوچک و بی‌پناه تموچین ، دستخوش شبیخون‌های بی‌شمار می‌شوند و دربدر این سو و آن‌سو . (حساب امتیازها را داشته باشید) . تموچین ، پس از مشقت‌های بسیار ، سرانجام در پی‌متحد کردن قوم بر می‌آید و مردانه و سلحشورانه می‌ستیزد (طفلکی بچه‌ها ! که می‌بایستی درباره‌ی چنگیز ، بعدها قضاوت کنند آنهم با چنین تشویقی در پای تلویزیون : جانمی چنگیز ! وای ! زخمی شد . و ازین دست دل سوزاندن‌ها) . و درین‌حال ، طی جنگ‌های مردانه ، بچه‌های بی‌سرپرست و یتیم‌شده‌ی قوم رقیب را به‌فرزندی اختیار می‌کند (دلرحمی را می‌بینید ؟ !) تازه ، چنین‌موجود نازنینی مورد بخل وحسد دوست دوران کودکی خودقرار می‌گیرد و این حرام لقمه ، قصد می‌کند که تموچین و لشکر او را غافلگیر کرده وبه خاک و خون کشد . (به نقل از بچه‌ها و ایضا بزرگترها : عجب دوست نامردی !) و شماره کن و جلو بیا تا حساب امتیازهای چنگیز در خوبی و نیک‌نهادی از کفات بیرون نشود .

بله ، از خاطر نبرده‌ایم ، آن چند سطر گفتار روی فیلم (نارایشن) را که همه و همه تحت تاثیرتصاویر به‌مفت هم نمی‌ارزد (بر این باوریم که این چند کلمه هم دستپخت دوبله است وگرنه بعید مینماید که حضرت فیلمساز ، با آن راه و رسمی که برگزیده ، درین گفته‌ها ساز جداگانه‌ای بنوازد .) و کوتاه کنیم که خصلت‌های انسانی و شجاعانه‌ی تموچین از مجموعه ، سرریز می‌شود تا به‌پایان که خود حکایتی‌ست‌شنیدنی. ازآن دم تیغ‌گذراندن‌ها خبری نیست ــ وتوقعی هم نیست ــ لشکرکشی‌ها و کشتارها وآتش‌زدن ها با دو سه‌خط‌روی نقشه فیصله می‌یابد . و دوبلورهای ما ــ بنا به‌رسم سنتی ــ به‌جای چنگیز دلواپس این‌هستند که‌او با مسلمانی ما ایرانیان چه می‌کند ! (وگرنه که چنگیز در هیچ کجای تاریخ حرفی از این مقوله نمی‌زند : می‌آید ، می‌کشد ، از سرها مناره می‌سازد واین همه بس نیست که سگ و گربه را هم از دم‌تیغ می‌گذراند و نمی‌گوید : جماعت خرتان به‌چند؟ چه رسد به‌این که . . .)

به‌آخر حرف می‌رسیم : ضرب‌المثل‌ها را فراموش کنید : آتشی سوزاندی که مغول نسوزاند ، حمله‌کردند مثل مغول ، خونی که ریختی چنگیز نریخت ، صد رحمت به‌چنگیز و . . . کدامست؟ چنگیزی که تلویزیون معرفی کرد ریگی به‌پاپوش‌خود نداشت : عینهو گــل . و همین گــل به‌گوشه‌ی جمال حضرت یوجی‌هارادا سازنده مجموعه و همه‌ی مجریان که ما را از توهم و اشتباه بیرون کشیدند ! اجرشان ماجور ، چشم ما هم کور . . . !

معرفی کتاب بقیه از صفحه ۶۲

نقل قولهائی از چنــد سینماگر پرآوازه ، مطالب تفهیم ، و پیرامون موضوعهای مطرح‌شده ، روشنگری شود . نکته‌ٔ قابل اشاره این است که به‌رغم "تکنیکی" بودن کتاب ، از وارد شدن در مباحث صرفا فنی و ذکر ارقام وفرمول پرهیز شده است .
کتاب شامل ۹ فصــل به‌این شــرح است : نقش‌کــارگردان ، تدارکات ، فیلمنامه یا سناریو ، آماده ساختن صــحنه برای فیلمبــرداری ، تداوم منطقی تصاویر ، لنز و کمپوزیسیون ، نقطه دید و حرکت ، کارگردان و بازیگران ، تمــرین و بدیهه سازی . پایان کتاب ، شامل دو ضمیمه (قسمتی از دو فیلمنــامه) و شــرح حال اظهار نظر کنندگان است .

کتاب ، پر از تصاویر توضیحی و عکسهائی از فیلمهاست . بــدون وارد شدن در یک اظهار نظر موشکافانه ، نخستین موضوعی که در همان یک بار ورق زدن کتاب به‌چشم می‌خورد ، اشتباههای فراوان در نگارش نامها (اشخاص و فیلمها) است .



سینمای ۸۰

خبرها

بیشتر دوستداران سینما در ایران، از تحولات چند سال اخیر سینما در دنیا، و آثار تازهٔ فیلمسازان در این سالها، بی‌خبر مانده‌اند. به‌همین جهت، کوشش می‌کنیم به‌مرور ، برای آگاهی علاقمندان، شرح کوتاهی دربارهٔ برخی از فیلمهای ساخته شده در کشورهای دیگر را بچاپ برسانیم. از آنجا که این وقفه در آگاه شدن نام و مشخصات و مضمون فیلمها، به‌یکی دو ماه اخیر محدود نمی‌شود، تعدادی از فیلمهائی که از سال ۱۹۸۰ به‌بعد ساخته شده، در این صفحات معرفی میشود.

السالوادور: ویتنام دیگر

کارگردان‌ها: گلن سیلبر ــ تتی واسکانسلوس
فیلمبردار: تام‌سیگل ــ تدوین: دبوراشافر
موسیقی متن: وندی بلاکستون ــ برناردوپالومبو
۵۰ دقیقه، ۱۶ میلیمتری ــ محصول ۱۹۸۱ آمریکا.

فیلم یک اثر تحقیقی دربارهٔ علتهای جنگ در السالوادور، و تاریخچه‌ای از دخالت آمریکا در طول ۵۰ سال گذشته در اوضاع کشورهای جهان (بویژه السالوادور) است. فیلم همچنین از حکومت های گذشته دیکتاتوری این سرزمین که منجر به کودتای اکتبر ۱۹۷۹ شد، و شیوه‌های انتخاباتی حزب جدید سخن می‌گوید. همه‌گیر شدن جنگ پر دامنه در السالوادور، بخوبی دخالت نظامی‌واقتصادی مستشاران آمریکائی را نشان میدهد. فیلم در ضمن ترکیبی از مصاحبه‌های رئیس جمهور کنونی (ناپلئون دوآرته) اعضای جبهه‌آزادیبخش فارابوندو مارتی، اعضای رسمی دولت آمریکا، رونالدریگان، الکساندر هیگ، و دو نفر از سفرای سابق آمریکا در السالوادور با صحنه‌های مستند است.

آنهائی که، سربلندند

کارگردان: کلود شابرول
نویسندگان فیلمنامه: دانیل بولانگر ــ کلود شابرول ــ مدیر فیلمبرداری: ژان رابیه ــ تدوین مونیک فار دولیس ــ موسیقی متن: پیر ژانسن ــ
بازیگران: ژاک دافیلو ــ برنادت لساژ ــ فرانسیس کلوزه ــ محصول ۱۹۸۰ فرانسه.

زندگی اهالی برتون به‌وسیله روزگار یک خانواده نشان داده می‌شود. جشن ازدواج با سیر و سوپ به‌نشانه تلخی و شیرینی زندگی برگزار می‌شود. گرسنگی و رنج در طول زمان وجود دارد. مرگ کاملا" شناخته می‌شود که سوژه بسیاری از داستانهای برتون‌هاست. جنگ شروع می‌شود و مردان روستا به‌جنگ می‌روند که تعدادی باز نمی‌گردند و روستائیان تاب تحمل نیاورده زبان ورسوم برتون را ترک گفته و ملیت فرانسوی را قبول می کنند. زندگی ادامه می‌یابد، روز بروز و بقولی سرشار از جنگ و ماجرا. ومثل سایر کارهای شابرول شامل سرزمین، اجتماع و خانواده است. فیلم "قصاب" راجع به‌مرگ در یک اجتماع بود و این فیلم‌راجع به مرگ یک اجتماع است.



«کلودشابرول»



ورونیکاواس

کارگردان: رینر ورنر فاسبیندر

نویسندهٔ فیلمنامه: پیتر مارتشیمر، پیافرولیخ، فاسبیندر ـ تدوین: ژولیان لورنز ـ مدیر فیلمبرداری: اکسافر شوارزنبرگ ـ موسیقی متن: پیر رابن ـ بازیگران: راسل زخ ـ هیلمارتیت ـ آن ماری دورینگر ـ محصول ۱۹۸۲ آلمان غربی.

ورونیکاواس، آخرین فیلم فاسبیندر، ـ پیش از مرگش ـ به‌عقیده منتقدین یک پیروزی بزرگ برای اوست. این‌فیلم یادآور شیوهٔ محکم داگلاس‌سیرک، متاثر از ملودرامهای بیلی وایلدر نظیر سانست بلوار و فدورا، و متعلق به دنیای پر سوءظن و جنون آمیز و هذیان گوی فریتس‌لانگ است.

"ورونیکاواس" بر اساس زندگی "سیبل شامیتسن" هنرپیشه استودیوی "یوفا" ـ بازیگر فیلم "وامپیر" کارل درایر و سایر فیلمهای زمان جنگ آلمان ـ که در پنجاه سالگی بر اثراستعمال مواد مخدر درگذشت. این فیلم برندهٔ جایزهٔ خرس طلائی جشنواره برلین و جایزهٔ بهترین کارگردان از همین جشنواره شده است.

قلبهای دست دوم

کارگردان: هال اشبی

نویسندهٔ فیلمنامه: چارلز ایستمن ـ مدیر فیلم برداری: هاسکل وکسلر ـ موسیقی متن: ویلیس آلن رمزی ـ تدوین: امی جونز ـ بازیگران: رابرت بلیک ـ باربارا هریس ـ محصول ۱۹۸۰ آمریکا.

سناریوی فیلم، در سال ۱۹۶۹ نوشته و در سال ۱۹۷۸ فیلمبرداری شده است اما تا هنگام نمایش فیلم دیگر هال اشبی ("حضور"، که فیلمی عجیب و پرحرف است) پخش نشد و به‌نمایش درنیامد. بین هر دو فیلم، شباهتهائی وجود دارد و شیوهٔ کمدی اشبی، روان و دلپذیر است.

گاندی

کارگردان: ریچارد آتن بارو

نویسندهٔ فیلمنامه: جان بریلی ـ فیلمبرداران: بیلی ویلیامز، رونی تیلور ـ تدوین: جان بلوم ـ موسیقی متن: راوی‌شانکار ـ بازیگران: بن کینگزلی ـ کندیس برگن ـ جان گیلگاد ـ ترور هاوارد ـ جان میلز ـ مارتین شین ـ محصول مشترک انگلستان و هندوستان، ۱۹۸۲.

فیلم، حاصل ۱۷ سال تفکر و صرف ۲۰ میلیون دلار هزینه و از موفق‌ترین و جنجالی‌ترین آثار سینمائی سال‌های اخیر است.

ژانویه ۱۹۴۸، دهلی نو: مهاتما گاندی ترور می‌شود. سالها قبل در ۱۸۹۳ گاندی، وکیل جوان به حزب کنگره هند در آفریقای جنوبی می‌پیوندد، بعد از ترتیب دادن یک برنامه اتوبوس‌سوزی توسط مهاجرین، دستگیر و به‌زندان کوتاه مدت محکوم می‌شود. سپس سازماندهی عده‌ای از مزرعه‌داران را بعهده میگیرد و راهپیمائی آرام هندیان را رهبری می‌کند. در سال ۱۹۱۵ به‌همراه همسرش از طریق بندر بمبئی به‌هند باز می‌گردد و به حزب کنگره ملی بدلیل اتخاذ شیوه زندگی غربی ایراد می‌گیرد. اعتصاب کارگران را که منجر به درگیری و مرگ سربازان انگلیسی می‌شود، سازمان میدهد، بر علیه واردات لباسهای خارجی سخنرانی می‌کند و تظاهرات بر علیه پلیس و ارتش، به‌اعدام غیر قانونی عده‌ای منتهی می‌شود. گاندی دستگیر و به ۶ سال زندان محکوم می‌شود، پس از پایان محکومیت، یک خبرنگار آمریکائی به‌دیدارش می‌رود و ترتیب یک گزارش مفصل راجع به‌راهپیمائی او به طرف دریا برای تهیه نمک را که سمبول مبارزه بر علیه انحصارات دولتی نمک است، می‌دهد. در پایان راهپیمائی، یکصد هزار نفر دستگیر می‌شوند! کنفرانس سراسری هندی‌ها در لندن تشکیل می‌شود و

بازخواست چاپلین

در جریان تهیه یک برنامه تلویزیونی درمورد چارلی چاپلین، تهیه‌کنندگان برنامه متوجه این‌نکته شدند که چاپلین مقدار زیادی از صحنه‌های فیلم برداری شدهٔ فیلمهای "روشنائیهای شهر"، "عصر جدید"و "سیرک" را استفاده نکرده است. قسمتهای حذف شده، در این برنامه تلویزیونی برای اولین



بار برای مردم نمایش داده شد و گویای این نکته بود که چاپلین، آگاهانه این صحنه‌ها را حذف کرده است. تماشاگران این برنامه توانستند یک سکانس هفت دقیقه‌ای را تماشا کنند که قرار بوده قسمت آغاز فیلم "روشنائیهای شهر" باشد اما بعد در مرحله مونتاژ از فیلم حذف شده است. در این صحنه، جوانی به‌نقش یک نامه‌رسان خل‌وضع، حدود یک دقیقه روی پرده ظاهر می‌شود و در همین‌مدت کوتاه، چنان نقش خود راعالی بازی می‌کند که اگر این صحنه از فیلم حذف نمی‌شد، می‌توانست‌برای همیشه، ماندنی باقی بماند.

چهره‌هائی نظیرآن پرستار بچه که عینکش در سکانس پله‌های ادسای فیلم رزمناو پوتمکین خورد می‌شود و یا "سراگینا"ی فیلم هشت و نیم فلینی وجود دارند که‌تصویرشان به‌رغم اهمیت ناچیزنقش آنها در فیلم، معرف آن فیلم می‌شود. این جوان ناشناخته نیز استحقاق آن را داشت که چهره‌ای ماندگار در مجموعه تصویرهای فراموش‌نشدنی تاریخ سینما داشته باشد، اما به‌دلیل حذف آن صحنه توسط چاپلین، از مکان واقعی خود در تاریخ سینما دور مانده است.

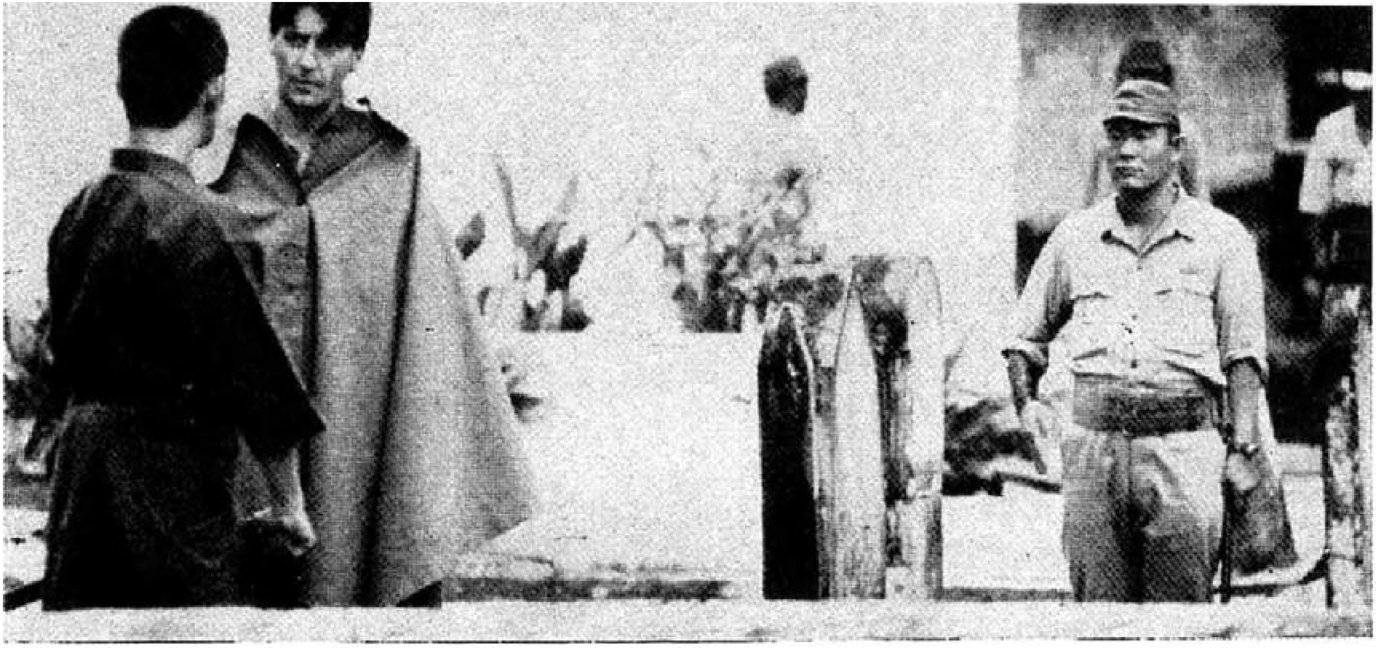
فصلنامه سینمائی انگلیسی "سایت اند ساوند" با چاپ عکس بزرگی از همان صحنه و مطلبی دراین باره از صاحب عکس تقاضا کرده است که چنانچه هنوز زنده است، با دفتر آن مجله تماس بگیرد.

این کوشش برای کسب موقعیتی است که به نظر نویسندهٔ مطلب، این مرد از آن محروم شده و به گونه‌ای، بازخواست و ملامت چاپلین است.

گاندی بعنوان نماینده حزب کنگره در آن شرکت می‌کند. در سال ۱۹۴۲ تظاهرات عمومی مردم به خشونت می‌گراید و گاندی باز هم زندانی می‌شود. پس از خروج از زندان، مبارزه ادامه می‌یابد اما تصویب استقلال هندوستان بوسیله جورج ششم تا سال ۱۹۴۷ یعنی تشکیل دولت مسلمان پاکستان به تعویق می‌افتد. چند ماه بعد گاندی در یک مراسم دعا مورد سوءقصد قرار می‌گیرد و کشته می‌شود. خاکستر جسد گاندی را به رود گنگ می‌سپارند.

فیلم مشترک افغانستان وشوروی!

نشریه "مید" ــ ۲۲ آوریل ۱۹۸۳ ــ به‌نقل از گزارش "ستاره سرخ"، روزنامه ارتش شوروی، نوشته است که افغانستان و شوروی یک فیلم مشترک ساخته‌اند. به‌نوشتهٔ این نشریه، فیلم یاد شده "تابستان‌داغ" نام دارد و در اردیبهشت ماه امسال در کابل به نمایش درآمده است. داستان فیلم، در بارهٔ چند پزشک روسی است که در افغانستان کار می‌کنند!



آقای لارنس، کریسمس مبارک

کارگردان: ناگیسا اوشیما

نویسندگان فیلمنامه: ناگیسا اوشیما ــ پال میرزبزرگ (بر اساس داستان "بذر و برزگر" نوشتهٔ لارنس واندر پوست) ــ مدیر فیلمبرداری: توشیرو ناروشیما ــ تدوین: تومویو اوشیما ــ موسیقی‌متن: ریوچی ساکاماتو ــ بازیگران: دیوید بوئی ــ تام کونتی ــ ریوچی ساکاماتو ــ جک تامسون ــ تاکشی محصول‌مشترک انگلستان، ژاپن و نیوزیلند، ۱۹۸۲

در یک بازداشتگاه ژاپنی در "جاوه" در سال ۱۹۴۲، زندانیان برعلیه حکم هاراگیری یک‌زندانی کره‌ای تظاهرات می‌کنند. کاپیتان "یونوئی" فرمانده قرارگاه اجرای حکم را به‌تعویق می‌اندازد و در محاکمه کاپیتان "سیلر" در "باتاوا" پا در میانی می‌کند و او را با خود به‌قرارگاه می‌آورد. دوستی بین این دو نفر آغاز می‌شود. از طرف دیگر از کاپیتان "لارنس" درخواست می‌شود که نام متخصصین اسلحه را اعلام کند و سوءظن به کاپیتان "هیکسلی" برده می‌شود. زندانی کره‌ای اعدام می‌شود. "سلیر" و "لارنس" تصمیم به‌فرار می‌گیرند و دستگیر می‌شوند. در شب سال نو گروهبان "هارا" آنها را آزاد می‌کند. "هیکسلی" محکوم به‌مرگ می‌شودو "سلیر" نیز محکوم می‌شود که تا گردن در خاک مدفون شود تا بمیرد. در سال ۱۹۴۶ "لارنس" به ملاقات "هارا" می‌رود که بعنوان جنایتکار جنگی محکوم به‌مرگ شده است و می‌فهمد که "یونوئی" دسته‌ای از موهای "سلیر" را که قبل ازمرگ او از سرش جدا کرده است به‌معبد مقدس نیاکانش در ژاپن اهدا کرده است. فیلم، یک "پل رودخانه کوای" به‌روایت ژاپنی‌هاست.

لولا

کارگردان: رینر ورنر فاسبیندر

نویسندگان فیلمنامه: پیتر مارتشیمر، پیافرولیخ، فاسبیندر ــ مدیر فیلمبرداری: اکسافر شوارتزنبرگ ــ تدوین: ژولیان لورنز، فرانس والش، فاسبیندر ــ موسیقی متن: پیر رابن ــ بازیگران: باربارا سکوا ــ آرمین مولراستال ــ ماریو آدورف محصول ۱۹۸۱ آلمان غربی.

این فیلم، "لولا لولا"ی مارلن دیتریش و فضای مه‌آلود ژوزف فون اشترنبرگ و تصاویر اکسپرسیونیستی سالهای ۱۹۳۰ را به‌خاطر می‌آورد.

پیروزی اکتشاف

کارگردان: نیکلاس روگ

نویسندهٔ فیلمنامه: پال‌میرزبرگ (بر اساس کتاب "چه کسی آقای هری اوکز را کشته است؟") ــ مدیر فیلمبرداری: آلکس تامسون ــ تدوین: تونی لاوسون ــ موسیقی متن: استانلی میرز ــ بازیگران: جین هاکمن ــ ترزا راسل ــ روتگر هاور ــ ۱۲۹ دقیقه، محصول مشترک انگلستان و آمریکا، ۱۹۸۲.

ایتالیای امروز، پیچیده‌تر شده است



نقل از: سینه‌آست

ترجمه: سیامک شفا

• قبلاً به حقایق و رویدادهای تاریخی توجه داشتم و اکنون دلبستهٔ فراز و نشیب‌های عاطفی کسانی هستم که در درون آن رویدادها زندگی کرده‌اند.

آخرین فیلم فرانچسکو رزی، "سه برادر" نام دارد. این فیلم، تنها سرگذشت سه برادر و خانوادهٔ آنان نیست، بلکه داستان واقعیت‌های موجود ایتالیای امروز است. یکی از سه برادر، قاضی دادگاه است، مردی که فضیلت‌های لیبرالی و ملی سنتی را مورد تائید قرار می‌دهد و به‌آنها ایمان دارد. با این اوصاف، قرار است که او ریاست دادگاهی که تروریست‌ها را محاکمه می‌کند بر عهده بگیرد و با این کار، عملا" گواهی قتل خویش را امضا می‌کند، چرا که می‌خواهد وظایف اجتماعی و حرفه‌ای خود را به‌نحو احسن انجام دهد. برادر دیگر، کارگر کارخانه است و از اعضای مبارز اتحادیه کارگری به شمار می‌رود و خلق و خوی تندی دارد و با وجود جدایی همسرش از او، هنوز هم کوششی در بهبود رفتار ناخوشایند خویش به‌عمل نیاورده است. برادر سوم، آموزگار است و در دارالتأدیب تدریس می‌کند. شخصیتی دوست‌داشتنی که می‌خواهد نمونه و سرمشق خوبی برای دنیایی باشد که به‌افرادی چون او بی‌اعتناست.

اینان، قهرمانان فیلم برجستهٔ فرانچسکو رزی هستند و پس از مدت زمانی که از یکدیگر دور بوده‌اند برای حضور در مراسم تدفین مادر خویش گرد هم می‌آیند و باید گذشته‌ای را زنده کنند که آنقدر مشتاق گریز از آن بودند. و بالاتر از همه، می‌خواهند از پدرشان بگریزند. مرد کهنسال، از نظر آنان، الگویی از شیوهٔ کاملا" متفاوت و بی‌تردید محتوم زندگی کردن و بودن است. او کشاورزی است که بر اثر گذشت زمان حرکات آهسته‌ای دارد. اما در برابر شداید زمانه کمر خم نکرده و آهنگ زندگی او با بر آمدن وفرو رفتن خورشید و گردش زمین تنظیم می‌شود، مردی شکیبا که به سر و صداهای گوشخراش و ناپایدار خیابان‌های شهر بی‌اعتناست واز آنها دوری می‌کند.

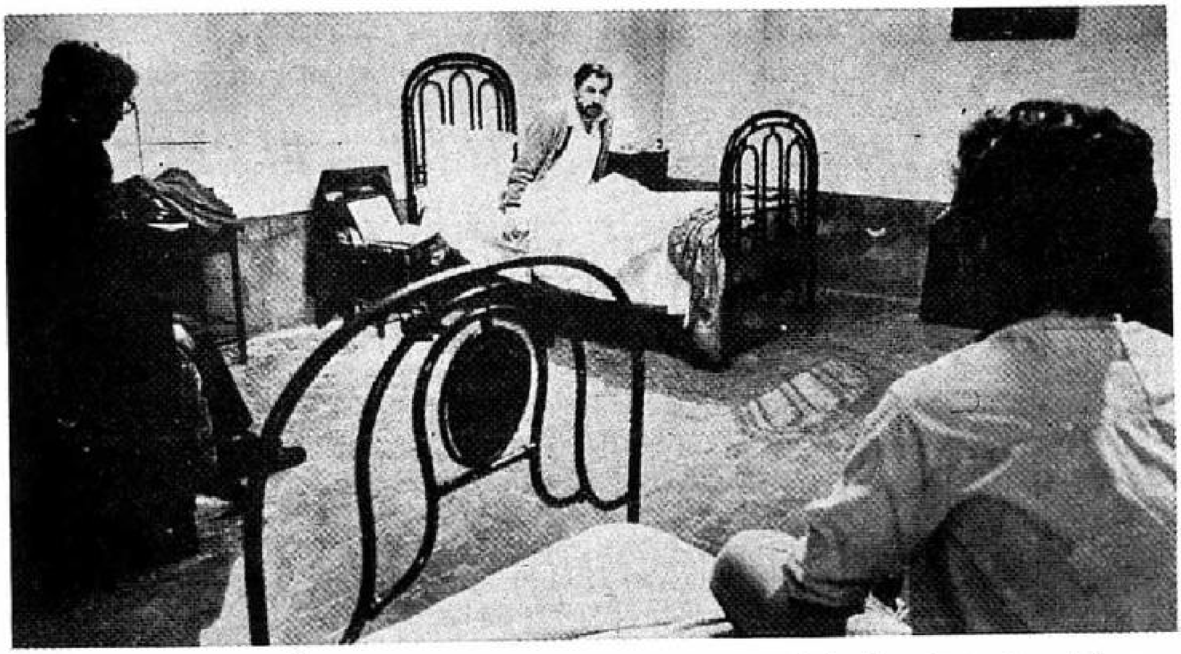
در خانهٔ پدر، پسران به رویاهای بدی فرو می‌روند. دربارهٔ سیاست به بحث و مجادله می‌پردازند و نمی‌توانند از مشغولیات ذهنی خویش دور بمانند و بیاسایند. گذشته از مراسم و اظهار تسلیت و همدردی، حرفی برای گفتن با بزرگ خاندان یعنی پدر خویش، ندارند. بدتر این که آنان عصیانگران ناآگاهی علیه معیارهای ارزش گذاری خود هستندزیرا کاملا" تسلیم جاذبهٔ این ارزش‌ها شده و در وادی خیالات، گم گشته و

سرگردانند.

برادر کارگر، دختر خویش را که کودکی هشت ساله است به‌همراه آورده. او در اتاق پدر بزرگش می‌خوابد و به‌توضیحات او درباره‌ٔ این که چراانسان روستایی نیازی به‌ساعت شماطه‌دار ندارد، گوش می‌دهد. با شور و شوق فراوان در انبار غله بازی می‌کند و در اثنایی که پدر و عموهایش سرگرم برگزاری مراسم تدفین هستند، هدیه‌ای سمبولیک برای پدر بزرگ پیدا می‌کند. این دختر، تنها کسی است که بر‌ای زن متوفی گریه می‌کند و در پاسخ اشک‌های پدر بزرگ، اشک می‌ریزد. با این ترتیب، معصومیت دوران کودکی و خردمندی پیری که گذشت سال‌ها او را متواضع کرده، زمینه‌ٔ مشترکی می‌یابند و آهنگ لذت‌بخش و صریحی از امید در دل پدید می‌آورد که کاملا" انسانی است.

این لحن و آهنگ را فرانچسکو رزی قبلا" در فیلم برجسته‌ٔ دیگرش "مسیح هرگز به‌اینجا نیامد" به‌صدا درآورد که در آن فیلم نیز مزیت‌های بی‌کران و پایدار زندگی دهقانی را با حالت بی‌معنی و کشنده‌ٔ زندگی روشنفکری و ایدئولوژیک در تقابل قرار داد. در تصویر کردن چنین فضا و روحیات شخصیت‌های داستان، رزی با کمک فیلمنامه‌نویس معروف، "تونینو گررا"، تمامی ذوق و قریحه‌ٔ خود را در بازی با نور و انتخاب بهترین زاویه‌ٔ دید به‌منظور بیان پیچیده‌ترین لحظات برخوردهای انسانی بکار گرفته است.

گفتگوئی که برگردان آن را می‌خوانید، از مجله "سینه‌آست" انتخاب شده است.



■ *چه عاملی باعث شد که فیلمی چون "سه برادر" بسازید و برای نخستین بار در فیلم‌هایتان، مبین این نکته باشید که عواطف و روانشناسی شخصیت‌ها به اندازه‌ٔ موضوعات اجتماعی و سیاسی اهمیت دارد؟*

ـ واقعیت این است که فیلم مزبور برخورد تحلیلی نوینی را بازتاب می‌کند، زیرا من قبلا" به‌حقایق و رویدادهای تاریخی توجه داشتم و اکنون دلبسته‌ٔ فراز و نشیب‌های عاطفی کسانی هستم که در درون آن رویدادها زندگی کرده‌اند. برای گزینش چنین موضعی، دو دلیل وجود دارد، اول این که، من هم رشد کرده‌ام، یعنی که بلوغ فکری بیشتری کسب کرده‌ام و تجربه‌ٔ زندگی در فیلم‌هایم بازتاب دارد که موجب تعمیق روابط انسانی می‌شود. دوم این که موقعیت اجتماعی و سیاسی عمومی درایتالیای امروز، وضوح کمتری از دورانی دارد که فیلم‌های اولیه خود را ساختم. بیست سال پیش، زمانی که "سالواتوره جولیانو" و "دست‌ها روی شهر" راساختم، هدف من، مشارکت در زندگی عامه مردم با ساختن فیلم‌هایی بود که با مسایل جمعی سر و کار داشت. واقعیت، در آن زمان، واضح‌تر و ساده‌تر بود و من توانستم داستان‌هایی درباره‌ٔ جمع، در باره‌ٔ جامعه تنها با استفاده از حقایق، بگویم. اکنون، موقعیت

● امروز مردم ایتالیا، به فیلمهائی که مسائل واقعی کشورشان را تصویر می کند، کمتر علاقه نشان می دهند.

● نئورئالیسم ایتالیا برای سینمای تمام دنیا از اهمیت خاصی برخوردار بوده است.

پیچیده‌تر شده و انسان نیاز دارد بیشتر برشخصیت‌ها، بر روابط متقابل آنان، وواکنش آنان نسبت به رویدادهای اجتماعی به‌منظور انجام دادن تحلیل کامل متکی باشد. بسیاری از جنبه‌های واقعیت در زیر ظواهر پنهان شده، اما این جنبه‌های پنهان را می‌توان از طریق رفتار فرد آشکار کرد. ایدئولوژی‌ها، دیگر برای پاسخ‌دادن به هر پرسش، کافی نیست.

■ *فیلم "سه برادر" در چند صحنه با مساله تروریسم سر و کار پیدا می‌کند. آیا برای شما مهم‌بود که فیلم، بیانیه روشنی دربارهٔ تروریسم ابراز دارد؟*

— بله، من تصور می‌کنم اتخاذ موضع واضح و صریح از جانب من دربارهٔ تروریسم ضروری است، چرا که دربارهٔ این مساله، ابهام فراوانی درزمینه اظهار نظر از جانب روشنفکران به‌چشم می‌خورد. ما باید دربارهٔ این مساله صراحت داشته باشیم. توجه کنید که تروریسم عملی واقعا" غیر سیاسی است زیرا تروریسم، جنایت است، و جنایت و آدمکشی، کاری سیاسی نیست.

■ *در خلال رویای ناکجا آبادی که "روکو" — یکی از برادران — در آن فرو می‌رود، آوازی شنیده می‌شود که برای بینندگان خارجی ترجمه نمی‌شود. آیا آواز مزبور مفهوم ویژه‌ای دارد؟*

— ترجمهٔ این آواز دشوار بود، زیرا به زندگی "مازانللو" — یک قهرمان مردمی جنبش ناپل درقرن هفده — مربوط می‌شود که کمتر کسی در کشورهای خارجی‌او را می‌شناسد. او رهبری یک حرکت مردمی را بر عهده گرفت که پایگاه سیاسی محکم واستواری نداشت، در نتیجه در حمام خون پایان یافت. در آن آواز اسطورهٔ "مازانللو" به‌عنوان شخصیتی که عصیان می‌کند، دوباره زنده می‌شود.

■ *فیلم "سه برادر" از جانب ناقدان ایتالیایی چگونه استقبال شد؟*

— خیلی خوب بود، و نقدهای عالی فراوانی نوشته شد، اما برخی، در اظهار نظر دربارهٔ شیوه‌ای که برادران با یکدیگر سخن می‌گویند احتیاط به‌خرج دادند. آنان گفتند که کارگر با شعار سخن می‌گوید و برادر دیگرش که قاضی است چنان حرف می‌زند که گویی از روی کتاب می‌خواند. من با این انتقاد، موافقتی ندارم زیرا این کار را عمدا" کردم. کارگر با برادری سخن می‌گوید که قاضی استو بنابراین از لحاظ روشنفکری بر او برتری دارد. و او کوشش می‌کند همطراز برادر سخن بگوید. گذشته از این، همانند بسیاری از کارگران، او به‌زبان نشریات‌وابسته به‌اتحادیه‌های کارگری سخن می‌گوید.

■ *آیا فکر می‌کنید که امروزه، سینماگران مسئولیت اجتماعی ویژه‌ای دارند؟*

— من فکر می‌کنم که سینماگر مسئولیتی همانند نویسنده دارد زیرا در بعضی اوقات، او مسئولیت تحلیل و درک سریع رویدادهای اجتماعی درکشورش را دارد. برای مثال، زمانی که فیلم "دست‌ها روی شهر" را ساختم، جریان حوادث، سال‌ها جلوتر از آگاهی عامهٔ مردم از مساله مطرح شده در فیلم بود. و زمانی که فیلم "جسدهای عالی" را بر اساس‌نوشته‌ای از "لئونارد شاشا" ساختم، رویدادهای خاصی با دست کم پنج سال فاصله در این فیلم پیش‌بینی می‌شد. در نتیجه، در این زمان سینماگران‌مسئولیت بزرگی دارند، اما نه به‌عنوان روزنامه‌نگار، زیرا سینما می‌تواند خیلی عمیق‌تر باشد. فیلم نه تنها می‌تواند اطلاعات، انتقاد، و تحلیل به‌عمل آورد بلکه می‌تواند شعر و روایتی انسانی را به‌نمایش‌گذارد. اگر کتاب برجسته‌ای را که دویست یا سیصد سال پیش نوشته شده مطالعه کنید، احتمالا" شما هم پی خواهید

برد که در عین حال گزارش دقیقی از جامعه امروزی است زیرا مسایل بنیادی، پیوسته مشابه است. یعنی رابطهٔ انسان با قدرت، عشق و مرگ، مسئولیت برای اعمال شخص، و حتی اصول اخلاق شباهت فراوان دارد. در سینما، سینماگر امکان برقراری ارتباط و عرضهٔ تمامی بازتاب‌های فکری خویش را دربارهٔ آنچه در کشورش رخ می‌دهد دارد، در نتیجه، کار برد صحیح این مسئولیت از اهمیت خاصی برخوردار است.

■ ***رابطهٔ بین سینماگران ایتالیایی و بینندگان فیلم در مقایسه با دوران نئورئالیسم چه تغییری کرده است؟ آیا مردم در پی چیزی متفاوت در سینمای امروز هستند؟ آیا ساختن فیلم‌هایی دربارهٔ موضوعات و مسایل اجتماعی دشوارتر شده است؟***

ــ بله، امروزه بنظر می‌رسد که مردم به فیلم‌هایی که مسایل واقعی کشورشان را تصویر می‌کند، علاقهٔ کمتری نشان می‌دهند. نظر به این که مطبوعات و تلویزیون شدیداً" درگیر نشان دادن مسایل اجتماعی هستند، مردم به سینما بیشتر به‌عنوان مفر دیگری روی می‌آورند. ده سال پیش، حتی پنج سال پیش، نقش اجتماعی سینما خیلی قوی‌تر بود. مشاهدهٔ این که چگونه ساختن فیلم‌های معینی روز به روز دشوارتر می‌شود، مایوس کننده است.

دورهٔ واقعاً" شاخص در سینمای ایتالیا، پس از جنگ جهانی دوم تا حدود سال ۱۹۷۰ بود. ابتدا، سینمای نئورئالیست پدید آمد. من آن تجربه را دیدم و زندگی کردم و از طریق نئورئالیسم، همراه با کارگردانان بزرگی چون ویسکونتی، روسلینی، دسیکا و افراد بسیار دیگری، خود را پرورش دادم. سینمای نئورئالیست، تصویر یک جامعه بود، ضبط مستقیم آنچه در خیابان رخ می‌داد. پس از آن، در طی دههٔ ۱۹۵۰، مسایل عمیق‌تری به زیر سؤال کشیده می‌شد و موقعیت انسان‌ها مورد پرسش قرار می‌گرفت و کوشش برای تجزیه و تحلیل رابطه بین رویدادهای معین و برخی حقایق به‌عمل می‌آمد. این سینمای واقع‌گرای انتقادی بود که به‌تحلیل مسایل اجتماعی می‌پرداخت. من معتقدم که سینمای اجتماعی ایتالیای پس از جنگ، تاثیر فراوانی بر سینمای آمریکا، سینمای فرانسه، سینمای اسپانیا و همچنین سینمای جدید آلمان داشته است. سینمای نئورئالیست ایتالیا برای سینمای تمامی دنیا از اهمیت خاصی برخوردار بوده است.

• سینماگر، مسئولیتی همانند نویسنده دارد.

• ایدئولوژی‌ها، دیگر برای پاسخ دادن به هر پرسش کافی نیست.



مرگ آمد و ...



لویی دوفونس
(۱۹۱۴ - ۱۹۸۳)

لوئی دوفونس کمدین مشهور سینمای فرانسه، هشت سال پس از آن حمله قلبی ضربه زننده‌اش، دربرابر دومین حمله شدید قلبی تاب نیاورد و درگذشت.

او در ۳۱ جولای ۱۹۱۴ در کوربه‌وویه فرانسه متولد شد. اصل و نسب پرتغالی داشت و قبل از آن که به‌عنوان کمدین کارش را در کلوبهای شبانه و رادیو آغاز کند، به‌کارهای جورواجوری می‌پرداخت. ستاره اقبال لوئی دوفونس، خیلی دیر اما درخشان دمید. از سال ۱۹۴۵ به‌بعد، او در بیش از صد فیلم کمدی فرانسوی بازی کرد و همراه با فرناندل، محبوبترین کمدین دو دهه ۵۰ و ۶۰ سینمای فرانسه بود.

تیپ خاص او با آن حرکات اغراق‌آمیز چهره، حرکتهای عصبی و سریع دست و سر، تقریبا در همه فیلمهایش دیده می‌شد و او را به کمدین عصبی مزاج معروف کرده بود. در حالیکه میلیونها تماشاگر فیلمهای لوئی دوفونس سبب‌شده بودند که سینمای فرانسه مبالغ هنگفتی روی او سرمایه‌گذاری کنند، حمله قلبی او در ۲۱ مارس ۱۹۷۵ وضع دشواری برای سینمای فرانسه پیش‌آورد. یک تهیه‌کننده ورشکست شد و بسیاری پروژه‌ها بخاطر وضع جسمی دوفونس معوق ماند زیرا به رغم آن که وی سلامتش را باز یافت اما از پرکاری منع شد. پس از آن، تا پایان عمر، لوئی‌دوفونس فقط در سه فیلم دیگر شرکت کرد که آخرین آنها، در سال ۱۹۷۹ بود. تعدادی از فیلمهای او عبارتند از:

آنتوان و آنتوانت ـ هفت گناه مهلک ـ رذل پاکدامن ـ بازی عشق ـ گوسفند پنج‌پاداشت ـ چهار سبد پر ـ شیطان و ده فرمان ـ ژاندارم سن تروپه ـ فانتوماس ـ حالانگاه نکن ـ خوش غیرت (هالو) ـ ازدواج ژاندارم ـ جنجال بزرگ ـ اسکار ـ ماجراهای رابی جاکوب ـ روی درخت نارون ـ رهبر ارکستر ـ رستوران بزرگ ـ بساز و بفروش.

جورج کیوکر
(۱۸۹۹ - ۱۹۸۳)

جورج کیوکر، فیلمساز معروف هالیوود، در ۷ جولای ۱۸۹۹ در نیویورک به‌دنیا آمد. در نوجوانی کار تئاتری را شروع کرد و از سال ۱۹۱۹ به‌عنوان مدیر صحنه در کمپانی شیکاگو به‌کار حرفه‌ای تئاتر ادامه داد. سال بعد، کارگردانی تئاتر را هم آغاز کرد. تا سال ۱۹۲۶، کیوکر بازیگران معروف آن زمان ـ اتل باریمور، ژان ایگلز و لورت تیلور ـ رادر برادوی رهبری می‌کرد. در سال ۱۹۲۹ به‌هالیوود رفت و کار سینمائی او، همزمان بود با آغاز دوران سینمای ناطق. کیوکر در ابتدا دیالوگ نویس فیلمها بود و این‌ویژگی

او، هنگامی که سینما سخن گفتن را شروع کرده بود، سخت به‌کار کمپانیهای فیلمسازی می‌آمد. کیوکر در ساختن فیلم معروف "در جبهه غرب خبری نیست" ــ اثر لوئیز مایلستون ــ همکاری کرد و در سال ۱۹۳۰ دستیار کارگردان سه فیلم کمپانی پارامونت شد.

جورج کیوکر در سال ۱۹۳۱، اولین فیلمش را کارگردانی کرد اما مدت همکاری او با پارامونت کوتاه بود. در سال ۱۹۳۲ سمت دستیاری ارنست لوبیچ را در فیلم "یک ساعت باتو" داشت. سپس با دوست تهیه‌کننده‌اش "دیوید سلزنیک" کار در کمپانی "آر. ک. ئو" را شروع کرد و چندی بعد برای مترو گلدوین مایر هم فیلم ساخت.

در سال ۱۹۳۸، براثر اختلاف با سلزنیک، بخت کارگردانی "برباد رفته" را از دست داد. کیوکر به‌سبب بازیهای خوبی که از بازیگرانی همچون گرتاگاربو، نورماشی‌یر، جون کرافورد و کاترین هیبورن گرفته بود، به‌عنوان "کارگردان زنان" شهرت داشت و کلارک گیبل بازیگر معروف بربادرفته بیم این داشت که کیوکر او را در سایه بازیگران زن فیلم قرار دهد.

جورج کیوکر در سال ۱۹۶۴ بخاطر کارگردانی فیلم "بانوی زیبای من" برنده جایزه اسکارشد. تعدادی از فیلمهای او عبارتند از:

بانوی تکیده (۱۹۳۱) ــ قیمت هالیوود چنده (۱۹۳۲) ــ بهترین‌های ما ــ شام درساعت هشت ــ زنان کوچک (۱۹۳۳) ــ دیوید کاپرفیلد (۱۹۳۵) ــ رومئو و ژولیت (۱۹۳۶) ــ کامیل (۱۹۳۷) ــ تعطیلات ــ زازا (۱۹۳۸) ــ زنان (۱۹۳۹) ــ داستان فیلادلفیا ــ سوزان و خدا (۱۹۴۰) ــ چهره زنان ــ زن دو چهره (۱۹۴۱) زندگی دوباره (۱۹۴۷) ــ پسرم ادوارد (۱۹۴۹) بازیگر زن (۱۹۵۳) ــ دنده آدم ــ ستاره‌ای متولد می‌شود (۱۹۵۴) ــ باد وحشی (۱۹۵۷) آواز بی‌پایان (۱۹۶۰) ــ گزارش چاپمن (۱۹۶۲) بانوی زیبای من (۱۹۶۴) ــ ژوستین (۱۹۶۹) پرنده آبی (۱۹۷۶) ــ ذرت سبز است (برای تلویزیون ــ ۱۹۷۹).

الیو پتری
(۱۹۸۳ ــ ۱۹۲۹)

"الیوپتری" فیلمساز سیاسی سینمای ایتالیا که فیلمهایش باطنزی تلخ و لحنی اعتراض‌آمیز به‌مسائل زندگی مدرن می‌پردازد، در ۵۴ سالگی درگذشت.

او در ۲۹ ژانویه ۱۹۲۹ در رم به‌دنیا آمد. از دانشگاه این شهر در رشته ادبیات فارغ‌التحصیل شد و کار سینما را با نوشتن نقد فیلم در روزنامه "ال‌یونیتا" آغاز کرد. بعد، یک فیلم مستند ساخت و در نوشتن چند فیلمنامه با جوزپه‌دسانتیس همکاری داشت. الیوپتری، همکاری با فیلمسازان دیگر ایتالیا را تا سال ۱۹۶۱ که نخستین فیلم بلندش را ساخت، ادامه داد.

فیلم مشهور او "بازجوئی از یک شهروندکه به او شک نمی‌رود" (در ایران: بازجوئی ــ ۱۹۷۰)، اثری دلهره‌آور و مطالعه‌ای پیچیده و تکان‌دهنده در زندگی یک افسر پلیس است که تبدیل به‌آدمکش می‌شود اما همکارانش به او سوء ظن پیدا نمی‌کنند. این فیلم در سال ۱۹۷۲ برنده جایزه‌اسکار بهترین فیلم خارجی شد. در همین سال، فیلم دیگرش "لولو ابزار" جایزه اول جشنواره کان را گرفت. تعدادی دیگر از فیلمهای پتری عبارتند از:

جانی رم (۱۹۶۱) ــ بدبینی بزرگ (اپیزود "گناه دربعد ازظهر" ــ ۱۹۶۴) ــ دهمین‌قربانی (۱۹۶۵) ــ مکانی آرام در روستا (۱۹۶۸) ــ تودومودو (۱۹۷۶).



ژاک‌تاتی،بازیگروکارگردان فرانسوی
درگذشت(۱۹۸۲—۱۹۰۸)

خاموشی آقای «اولو»

ژاک تاتی ، بازیگر و کارگردان فرانسوی ،که با کمدی‌های" آقای اولو" به‌شهرت رسید ، در پنجم نوامبر ۱۹۸۲ در سن ۷۴ سالگی بر اثر بیماری ریوی درگذشت .

ژاک تاتی ، که در ایران او را بیشتر با فیلم "ترافیک" می‌شناسند ، فیلمسازی باریک‌بین و پر تلاش بود ، و در قلمرو سینمای کمدی با جهش به‌سوی کمال ، دنیای خاص خود را آفرید آقای اولو"ی او ، شخصیت خنده‌داری است که مشابهش را در همه جا می‌توان پیدا کرد — انسانی طبیعی که‌گیر یک محیط غیر طبیعی‌افتاده است ، آدمی معمولی و بی‌ادعا که هر کس می‌تواند با او احساس نزدیکی کند . ژاک تاتی ، که نقش اولو را خودش بازی می‌کرد ، در جائی گفته است : " من در نقطهٔ مقابل چاپلین یا کیتون قرار دارم در گذشته ، کمدین می‌آمد و می گفت من آدم بامزهٔ این فیلم هستم . می‌توانم برقصم آواز بخوانم تردستی بکنم ، و خیلی کارهای دیگر اما اولو . . . خود زندگی‌ست . احتیاجی به‌شیرینکاری ندارد . کافی‌ست فقط راه برود . . . "

ژاک تاتی رگ و ریشهٔ روسی ، فرانسوی ، هلندی و ایتالیائی داشت و نام واقعی‌اش تاتی چف بود . در ابتدا می‌خواست به‌مطالعهٔ نقاشی بپردازد و شغل پدرش ، مرمت تابلوهای رنگ و رو رفته ، را ادامه دهد . اما سر از دنیای‌ورزش درآورد و مدتی در قوی‌ترین تیم راگبی پاریس بازی کرد . مدتی بعد ، در تماشاخانه‌های ساز و ضربی به‌شکلک سازی و لال‌بازی مشغول شد و نامش سر زبانها افتاد . در ۱۹۳۲ با بازی در فیلم "اسکار ، قهرمان تنیس" پا به عرصهٔ سینما گذاشت . کارش‌را با بازی در چند فیلم کوتاه دیگر ادامه داد : یک آدم خشن — یکشنبهٔ شاد مواظب دست چپت باش — بازگشت به زمین .

با اینحال تنها پس از جنگ بود که شخصیت آقای اولو بتدریج شکل گرفت . "مدرسهٔ پستچی‌ها" (۱۹۴۷) ، چرکنویس "روزجشن" (۱۹۴۹) خوانده شده‌است . و در این فیلم می‌توان الگوی شوخی‌های تصویری آثار بعدی‌تاتی را مشاهده کرد . تاتی در اینجا ، مانند کمدین‌های بزرگ دورهٔ صامت ، در حالت ناهماهنگی‌دائمی بامحیط اطرافش به سر می‌برد .

"روز جشن" با استقبال گستردهٔ سینماروها روبرو شد . اما تاتی فیلم بعدی‌اش را تا ۱۹۵۳ نساخت . "تعطیلات آقای اولو" ، یکی از زیباترین کمدی‌های تاریخ سینماست . تاتی ، نویسنده ،کارگردان و بازیگر اصلی این فیلم است . شخصیتی که از موسیو اولو می‌سازد ، آمیزهٔ عجیبی از فروتنی و معصومیت است . نخستین بار او را در حالی می‌بینیم که با اتومبیل قراضه‌اش که به لانهٔ مرغ شباهت دارد ، عازم یک استراحتگاه ساحلی

بی سر و صدا است. کارکنان هتل بزودی از دست این غریبهٔ مرموز بهستوه می‌آیند. حضور تاتی به‌عنوان کارگردان در همه جای فیلم به‌چشم می‌خورد ـ صدای فیلم را مملو از اصوات خنده آور می‌کند و به‌اشیاء (مثلا" یک قایق) کیفیت خطرناکی می‌بخشد که راه را برای بروز بلایای آقای اولو هموار می‌سازد.

وقتی "دائی جان" در ۱۹۵۸ به‌نمایش درآمد، به‌نظر می‌رسید که تاتی زمینهٔ شهرستانی فیلمهایش را رها کرده‌است. آقای اولو حالا با ابزار و آلات خوفناک تمدن شهری روبروست (و در "زنگ‌تفریح" تماشاگر احساس می‌کند مردی را می‌بینند که در عصر کامپیوترراهش‌را گم‌کرده‌است، در کنار ساختمان‌های عظیم موجود ناچیزی است، و بوروکراسی مغشوش او را هاج وواج کرده است). به‌نظر می‌رسد که در استفاده ازوسائل یک آشپزخانهٔ مدرن، از خلق و خوی آرام و بی‌آزار او کاری برنمی‌آید. استعداد فراهم کردن زمینهٔ دردسر را دارد، بی‌آنکه‌واقعا" باعث و بانی آن باشد. حضور اولو ـ با آن راه رفتن ناهموار، حرف زدن نامفهوم، و پیپ و چتری که هنگام حرکت مانند یک جفت سلاح از بدنش‌بیرون زده‌اند ـ سبب اختلال درجریان عادی زندگی دیگران می‌شود.

فیلم رنگی و هفتاد میلیمتری "زنگ تفریح" را شاید بتوان نخستین فیلم بین‌المللی واقعی دانست ـ نخستین فیلمی که با آشنائی و توفیق کامل از زبانهای فرانسوی، انگلیسی و آلمانی‌بهره می‌گیرد. زبانهای مختلف "زنگ تفریح" کنایه‌ای از شکست ارتباط‌و همکاری‌ست، و در همان حال از اغتشاش پر سر و صدائی حکایت می‌کند که‌لازمه زندگی شتابناک امروزی‌ست. آدمهای "زنگ تفریح" به‌کاری می‌چسبند و با کمترین ناملایمت آن را ول می‌کنند و به سراغ کار دیگری می‌روند. در این فیلم جزئیات ریز زندگی اندازه‌های غول آسائی پیدا می‌کنند، و بیننده به‌ناگاه در می‌یابد که این جزئیات در مقایسه با ساخت‌های پیچیده‌ای که علم آفریده است، چقدر مضحک ـ یا چقدر مهم؟ ـ هستند.

"زنگ تفریح" قالب ۷۰ میلیمتری را به‌نحو خیره کننده‌ای بکار می‌گیرد. در لحظاتی بنظر می‌رسد که تمام گوشه و کنار پرده از شوخی پر شده است. به‌گفتهٔ تاتی، چشم عظیم دوربین در این فیلم منطقی است، زیرا " با ابعاددنیای مدرن هماهنگ است" امروزه به‌جای جاده‌های باریک، فقط شاهراههای ماشین‌رو می‌سازند. وبه جای خانه‌های کوچک، ساختمان‌های بسیار بزرگ.

درهمریختگی روزگار اتومبیل زدهٔ ما به‌روشنی در آینهٔ "ترافیک" بازتابیده می‌شود. تاتی در ۱۹۶۹ این فیلم را ابتدا با همکاری برت هانسترا (کارگردان هلندی که قریحهٔ طنزپردازش اغلب با کمدی تاتی هماهنگی دارد) شروع کرد. "ترافیک" گزارشی‌ست از سفری شتابزده به آمستردام برای شرکت در نمایشگاه بین‌المللی اتوموبیل. فیلم مالامال از شوخی‌های تصویری است و خودوسائل نقلیه مانند بسیاری از شخصیت‌های اصلی عمل می‌کنند. بهترین قسمت‌های "ترافیک" رالحظاتی تشکیل می‌دهد که خود موسیو اولو حضور دارد. خفیف‌ترین حرکت بدن اولو، نشانی از بیقراری با خوددارد. همیشه کمی روی شست پایش‌بلند شده‌است، طوری که انگار آمادهٔ گریختن است پائیدن ـ و سهیم شدن ـ در حواس پرتی او لذتی عمیق برمی‌انگیزد. زیرا اولو تاتی انسانی فروتن در دنیائی گستاخ و پر زرق وبرق است.

فیلمهائی که ژاک تاتی کارگردانی کرده است:

۱۹۴۷ مدرسهٔ پستچی‌ها (کوتاه)
۱۹۴۹ روز جشن
۱۹۵۳ تعطیلات آقای اولو
۱۹۵۸ دائی جان
۱۹۶۷ زنگ تفریح
۱۹۷۱ ترافیک
۱۹۷۴ رژه (برای تلویزیون)
و یک طرح نیمه‌تمام به نام "اغتشاش"

نقاشی متحرک، در چهل سال پیش



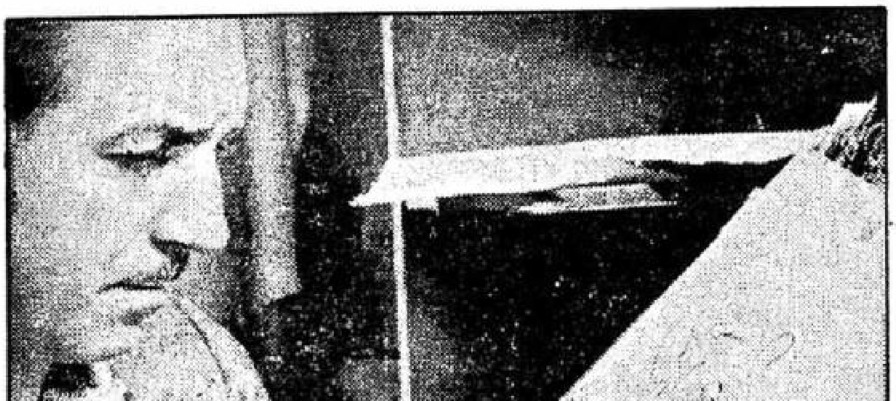
کارتون

لحظه‌ای که عنوان برنامه آینده روی پرده سینما ظاهر میشود طنین خنده‌ای هیجان انگیز سراسر سالن سینما را دربرمیگیرد.

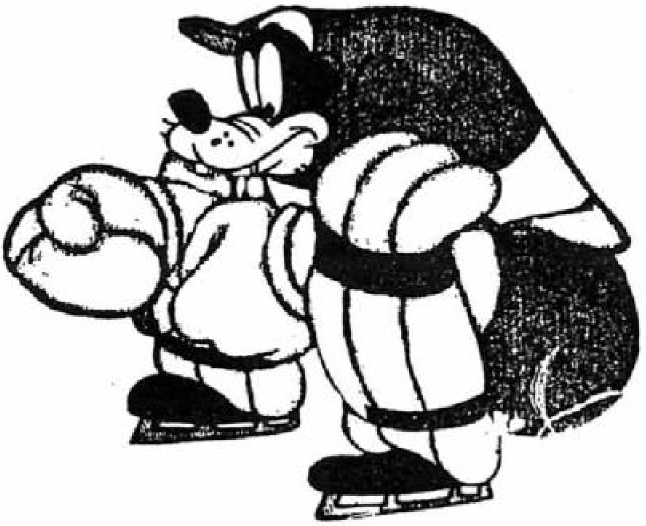
برنامه آینده چیست؟ یک فیلم بزرگ پر هنرپیشه‌است که آگهی تبلیغاتی آن همه جا به چشم میخورد؟ یا یک کمدی پر جنجال است که همه راجع به‌آن صحبت میکنند؟ شاید یک فیلم عظیم چند ساعته است که نباید تماشای آن رااز دست داد فیلمی که پوسترهای آن نمایشگر عظمتش هستند؟ نه، هیچکدام از اینها نیست، یک کارتون است.

از جوانترین علاقمندان به‌سینما تا پیرترین آنها، از تماشای کارتون لذت میبرند. بنظر میرسد شخصیتهای کارتون در دنیائی‌که فقط متعلق به‌خودشان است زندگی می‌کنند، دنیائی که در آن اتفاقات جذاب و شیرین می‌افتد و دنیائیکه حیوانات واشیاء هم صحبت می‌کنند و ماجراهائی پیش می‌آید که فقط در رویاها و کابوسها تحقق میابد. هیچوقت شگفت‌زده نشده‌اید که چگونه "دونالدداک"، "پلوتو" "تام گربه"، "جری موشه" یا "پاپای ملوان" روی

این مطلب، از یک نشریه قدیمی ـ حدود چهل سال پیش ـ ترجمه شده است، یعنی زمانی که از عمر "کارتون" سال های درازی نمی‌گذشت، این همه کارتون هنوز ساخته‌نشده‌بود وشخصیت های محبوب کارتون، مانند امروز فراوان نبودند. این مطلب، شما را باشخصیت های کارتون درآن سالها، و تا حدودی با اصول ابتدائی ساخت فیلمهای کارتون آشنا می‌کند.



"والت دیسنی"، "میکی ماوس" را آفرید.





پرده ظاهر می‌شوند؟ چه جادوئی در این کار نهفته است که این وروجک‌های خنده‌دار باعث میشوند دنده‌های شما از زور خنده تیر بکشند؟ اصول اولیه کار بسیار ساده است. در عمل شما میتوانید برای خودتان یک کارتون خیلی ساده‌و کوچک درست کنید. تابحال ممکن است که شما یک تصویر خیلی ساده و مضحک در بالای‌دفترچه یادداشتی کشیده باشید که‌همان طرح و تصویر را با اندکی تغییر در هر صفحه بعدی بترتیب‌نقاشی کرده باشید، برای مثال: بازو و دستی که در هر صفحه مقدارکمی نسبت به‌صفحه قبلی بالاترکشیده می‌شود یا کلاهی که از سربرداشته می‌شود. حالا شما صفحات را با انگشتانتان به‌تندی ورق‌بزنید چه خواهید دید؟

بنظر میرسد که این تصویر ساده داردحرکت می‌کند، بازوانش را تکان میدهد و کلاهش را از سر برمیدارد.

خوب، شما دستمایه اصلی فیلم کارتون را یادگرفته‌اید. میتوانیم بگوئیم کل تکنیک سینمارا هم متوجه شده‌اید اما در هر صورت هر فیلمی‌از این تجربه ساده شما مقداری پیچیده‌تر است. یک فیلم کارتون معمولا " بیشتر از یک تصویر است و درضمن مناظری هم در پشت سر او وجود دارد، به‌علاوه صداها و رنگ، اما همچنانکه گفتیم پایه اصلی یک فیلم شبیه همان کارتون ساده‌شماست یعنی در واقع طرز فکر یکی است.

"گربه فلیکس" که بوسیلهٔ "پات سولیوان" خلق شده است اولین ستاره دنیای کارتون‌است اما این انصاف نیست که ما کسی را مقدم‌تر بر شخصیت محبوب و قدیمی "میکی ماوس" بشمار بیاوریم.

تکنیک فعلی کارتون‌سازی از روزهای اولیه پیشترفت بسیاری‌کرده‌است. "والت دیسنی" خالق "میکی ماوس"، "دونالد داک" و "پلوتو" خدمات زیادی درجهت توسعه و گسترش این زمینه انجام داده است.

"والت دیسنی" نوجوانی‌اش را در مزرعه‌ای با عشق به‌حیوانات می‌گذراند. حیواناتی که حالا ما از تماشای آنها در فیلم "سمفونی احمقانه" لذت میبریم.

ولی‌هرهفته درازای اصلاح سر برای‌سلمانی‌اش یک‌تصویر کارتون و بانمک می‌کشید. بعدها شغلی در سینما بدست آورد که باید اسلایدهای نقاشی شده کارتون را درست میکرد. او در استودیویش صاحب یک جفت موش مضحک بود که بالاخره آنقدر با او اخت شدند که توانستند خرده‌های



پنیر را از دستش بخورند و به‌این ترتیب، "میکی ماوس" که اولین بار بنام "مورتیمر ماوس" شناخته شده بود متولد و کشف شد. و همراه با او همسر خوب و با نفوذش "مینی".

اولین کارتون "میکی" در سال ۱۹۲۷ نمایش داده شد. و یکسال بعد "والت دیسنی" اولین فیلم ناطقش را بنام "کشتی بخار ویلی" ساخت که صدای خودش بجای میکی‌ماوس" شنیده میشد.
پنج سال بعد در "سمفونی احمقانه" گروهی شخصیتهای بامزه در تصاویر عاشقانه حضور خود را به‌مردم نمایاندند.

جلوه‌های تصویری زیبائی که رنگ امکان‌پدید آمدن آنها را بوجود آورده بود بیشمار بود. بیاد بیاوریم که "دونالد داک" تغییر رنگ داده‌صورتی می‌شود و سپس قرمز و ارغوانی که خشم وغضبش را توصیف می‌کند. " پلوتو"ئی که در کوهستان یخ‌زده برنگ آبی است تبدیل به‌صورتی می‌شود و آنگاه متاثر از گرمای منظم درون معده‌اش به رنگ طبیعی خودش قهوه‌ای درمی‌آید و شکل‌حلزونی خود را می‌یابد.

در تمام این اوقات، هنرمندان در حال آموختن بودند و تحولات جدید بوجود می‌آمد و بالاخره‌اولین فیلم سینمائی بلند دیسنی بنام "سفید برفی و هفت کوتوله" در ۱۹۳۷ ساخته شد و ازآن‌زمان ما فیلمهای زیادی از "دیسنی" دیده‌ایم که ترکیبی از کارتون و آدمهای واقعی است. در فیلمهائی نظیر "آواز جنوب" و " درگذشته دوکودک به نامهای "بابی دریسکول" و "لانا پاتن" به‌کاراکترهای موجود در داستانهای "عمو ریموس" معرفی شده بودند.

در ضمن "خرگوش قهرمان برر" و "روباه‌ناقلای برر" که مادام درحال‌جنگ با یکدیگر بودند همراه با "خرس زشت و پیر برر" نیز وجود داشتند که جست و خیزشان در طول ماجراهایشان، سخت واقعی بنظر میرسید.

صدای اشخاص معروفی در یک فیلم بلند دیگر بنام "موسیقی مرا بساز" شنیده میشد. در آن‌فیلم از صدای "نلسون ادی"، "خواهران اندرو"، "دینا شور"، "جری کولونا"، "اندی راسل" و کسان‌دیگر استفاده شده بود. "نلسون ادی" قادر به‌خواندن آوازی شده بود که پیشترها هیچوقت نخوانده‌بود. با استفاده‌ازیک شیوه خاص ضبط صدا وی توانسته بود تمام بخشهای صوتی را اجرا کند. و او این صداها را در باریتون، سوپرانو، باس، تنور و حتی کراجرا کرد. چه شاهکاری و همه‌آن ناشی از مهارت و زبردستی ونبوغ سازندگان کارتون بود.

مطمئنا" "والت دیسنی" نقش عمده‌ای در تاریخ فیلم کارتون ایفا کرده است.

سازمان "دیسنی" شامل سیصد یا چهارصد نفراست و بهای تولید یک فیلم بلند سینمائی مثل "سفید برفی و هفت کوتوله" حدود سیصد





هزار پوند می‌شود. صحبت فیلم "سفید برفی" که میشود بیاد می‌آوریم که یک صنعت کوچک تولید فیلم کارتون نیز در انگلستان وجود دارد. تهیه‌کننده "سفید برفی و هفت کوتوله" و "بامبی" در انگلستان مشغول تهیه کردن فیلم کارتون است، او "دیوید هاند" است که ۱۵ سال با والت دیسنی کار کرده و حالا سرپرست کمپانی انگلیسی تهیه فیلم کارتون "گامونتا" است که در سال ۱۹۴۵ توسط "جی. آرتور رانک" بنیان‌گذاشته شد. "دیوید هاند" از صفر شروع کرد، ولی استودیوئی در یک خانه‌قدیمی و بزرگ در "کوکهایم" ـ دهکده‌ای از برکشایر" ـ بوجود آورد. او هنرمندانی را از سرتاسر کشور استخدام کرد و چندین ماه را صرف آموزش زمینه‌های تخصصی که مستلزم کار نقاشی متحرک و انیمیشن بود به آنها کرد. از حدود دویست کار در هفته بندرت بیشتر از یک ژست و یا حرکت ازکار در نمی‌آید که تازه ممکن است آنهم به‌حساب نمونه و تمرین گذاشته شود، بنابراین درک می‌کنید که این یک کار بسیار آرام و طولانی است و زمان زیادی می‌گذرد که یک کار با ارزش ساخته شود و شاید به‌همین دلیل باشد که مردم فیلمهای کارتون زیادی را در پرده سینماها نمی‌بینند. اما در آمریکا فرق دارد، جائی که مثلا "بعضی از روزنامه‌های یکشنبه ۱۲ صفحه را به‌کارتون اختصاص میدهند. از اولین محصولات این کمپانی کارتون سازی یک سری آگهی تبلیغاتی و تعدادی فیلم کوتاه بر اساس طبیعت بود و چندین فیلم آموزشی مثل "ماگنا کارتا" که تاریخ مختصری از دموکراسی است. این فیلمها هرچند کوتاه‌اما برای متخصصین و دست اندرکاران بعدی تجربه خوبی بودند و شاید زمانیکه این مقاله خوانده می‌شود‌حاصل رنج و کوشش آنها روی‌پرده ظاهر شده باشد. زمان زیادی میخواهد که یک شخصیت دوست داشتنی به‌نسبت اولین فیلم‌کارتون ده‌دقیقه‌ای اش تحول‌و گسترش پیدا کند اما هیچ شکی نیست که رقیبی برای "میکی ماوس" و "دونالد داک" پیدا شود و بتواند با موقعیت این‌ستارگان دینای کارتون برابری و رقابت کند.

یک کمپانی دیگرکارتون سازی انگلیسی تابه حال دو کارتون ساخته و دو شخصیت را به‌مردم معرفی‌کرده‌است: "بابل" و "اسکوئیک"، یک‌راننده تاکسی نمونه و تیپیک همراه با تاکسی‌اش. این کمپانی هم از مراحل بسیار اولیه آغاز کرده‌است از استودیوئی در اتاق عقبی یک ساختمان در "والتامستو". در این کمپانی متخصص اصلی یک‌آمریکائی بنام "جورج مورنوجونیور" بود که امید داشت بتواند هر ماه یک فیلم کارتون بسازد.

ما نباید سه ستاره دیگر این زمینه‌سرگرمی در سینما را فراموش کنیم:

"تام و جری" برندگان جایزه اسکارکارتون کمپانی متروگلدوین مایر و "پاپای" کمپانی پارامونت ملوانی با صدای خشن که بعد از صرف یک وعده غذای‌اسفناج صاحب نیرو و قدرت زیادی می‌شود.



جنگ "تام گربه" و "جری موشه" پیامد یک‌عداوت وکینه همیشگی و ابدی از جانب "تام" است و او با این جثه‌اش بهتر از این کاری نمیتواند انجام دهد. بعضی اوقات ایندو با هم متحد و همدست میشوند اما فقط برای اینکه دردسر بیشتری را به وجود بیاورند. دردسری ناشی از کمک کردن به "بولداگ قصاب" برای از دست دادن کنترل اعصابش که حتی در بی‌اهمیت‌ترین شرایط هم برانگیخته می‌شود.

"پاپای ملوان"، بالعکس، نفوذ یا هیبت‌اش را بصورتهای گوناگون نشان میدهد و زمانیکه یکی دو لقمه اسفناج میخورد به ناگاه مثل جرقه تیز و چالاک میشود، یک کشتی را بلند میکند، از میان دیواری آجری می‌گذرد و با یک گوریل دست و پنجه نرم میکند و او را شکست میدهد. همه اینکارها را تا زمانیکه تحت تاثیر سبزی مورد علاقه‌اش است انجام میدهد. ممکن است حالا او را در فیلمهای رنگی ببینیم (بعد از سالها تماشایش روی پرده سیاه و سفید) اما صدایش همچنان مثل صدای اره کردن یک قطعه چوب‌است.

پیش از این ممکن بود تعجب کنید ازاینکه فیلم‌کارتون به چه نحوی ساخته می‌شود. اما احتمالا" حالا می‌دانید که یک فیلم شامل تعداد زیادی عکس است که هر کدامشان اندک تفاوتی با دیگری دارد درست مثل کارتون ساده‌ای که در خانه درست می‌کنید با این تفاوت که فیلم کارتون روی یک نوار دراز سلولوئید است که دور ریل‌ها پیچیده می‌شود. یک کارتون شامل تعداد زیادی عکس است اما عکسهائی از تصویرهای نقاشی شده. بنابر این تشخیص خواهید داد که هرکدام از آن نقاشیها باید بطور جداگانه تهیه شوند. در عمل برای یک فیلم کارتون ده‌دقیقه‌ای تعداد زیادی ــ حدود سی‌هزار ــ نقاشی باید تهیه شود.

اولین مرحله کار یک سازنده فیلم‌کارتون این است که راجع به‌یک داستان تصمیم بگیرد و آنرا انتخاب‌کند. نطفه اصلی داستان از ذهن فردی بنام نویسنده داستان سرچشمه می‌گیرد. وی این ایده را پرورش داده تا جائیکه بتواند آنها را بصورت مجموعه‌ای از تصاویر ساده و اولیه‌که خط داستانی راحداقل بشکل خیلی ساده‌ای بیان میکند تهیه کند. و بالاخره به‌کمک همین تصاویر ناکامل و ساده است که کل واحد داستان‌پردازی با یکدیگر کار می‌کنند و ترتیب‌خلق تمام آن تصاویر دقیق با جزئیات کامل را که راه به‌پرده سینما بازی کند، می‌دهند.

شخص دیگری تمام تصاویری را که باید به عنوان منظره در صحنه‌های متفاوت پشت سر کاراکترها قرار گیرد تهیه می‌کند. سپس همه این تصاویر ناتمام و ناقص به‌تصاویر کامل ودقیق با زمینه‌ها و منظره‌های متفاوت که توسط هنرمندان مخصوص کشیده شده است تبدیل می‌شوند. حالا



دیگر شخصیتها و اعمالشان که توسط واحد انیمیشن (نقاشی متحرک) کشیده شده است آماده‌اند.

انیماتور (انیمیشن‌ساز) اولین فردی است که شالوده‌کار را ریخته و اجرای طرح را بعهده می‌گیرد وی مسئول سازمان‌دهی و پرورش‌شخصیت‌های داستان است. بترتیبی که تمام جزئیات اعمال و رفتار و حرکات و ژستهای شخصی آنها بنظر واقعی و زنده برسد. این مرحله، بسیار مشکل‌است و ورقهای کاغذ زیادی به سطل باطله ریخته می‌شود تا حاصل کار رضایتبخش شود. در این مرحله وی‌ممکن است فقط آغاز و انتهای‌حرکات را ترسیم کند برای مثال: اگر تصویر داستان خرسی است که از کناره صخره‌ای در حال‌افتادن است، تصویر بعدی را در وسط زمین و هوا نشان میدهد و سومی تصویری است ازاو دراز کشیده‌در آب که قطرات آب به‌اطراف پاشیده شده است. معاون وی بعداً " این فاصله‌های خالی را باتعدادی تصاویر پر میکند بصورتیکه هر تصویراندکی پیشرفت درحرکت را نسبت به‌تصویر قبل‌تر نشان میدهد. که دراین مرحله حرکات واعمال بنظر بسیار آرام‌و نرم‌و طبیعی میرسد. زمانیکه صحنه‌ای با رضایت مورد قبول واقع میشود، تصاویری را که انیمیشن ساز با مداد کشیده است به مرحله‌جدیدی واگذار می‌کند و هنرمندانی که روی زمینه و منظره کار می‌کنند آنرا با مرکب کشیده و به‌واحد دیگری برای نقاشی وکپی گرفتن می‌فرستند. بعد، نقاشیهای کامل و تمام شده را روی قطعات سلولوئید به ابعاد ۸ در ۱۰ اینچ کپی می‌کنند. کپی‌ها را رنگ کرده و دست آخر این تصاویر نقاشی شده تبدیل به‌فیلم می‌شوند. هر قطعه سلولوئید شامل کاراکترها و شخصیتهای کشیده شده روی آن در مقابل منظره و زمینه‌ای صحیح قرار می‌گیرد و همه آنها بترتیب کامل با هم فیلمبرداری می‌شوند.

اما این پایان کار نیست باید نوار صدا هم‌درست شود. افراد باید صدای خود را تغییر دهند تا متناسب با کاراکترها و شخصیتهائی که نمایش‌داده می‌شود بشوند، همچنانیکه شخص "والت دیسنی" برای "میکی ماوس" انجام داد. در ضمن سر و صدا و افکتها باید به‌فیلم اضافه شود تا تصاویر واتفاقات را واقعی‌تر بنظر برساند. موسیقی نیز به‌نوار صدااضافه می‌شود. موسیقی بعد از انتخاب، متناسب ومیزان، با تصاویر ضبط می‌شود. زمان اتفاق تمامی اینها باید متناسب با لحظات دقیق وصحیح داستان باشد. یقیناً " شما خواهید گفت: چه‌کارهای زیادی‌انجام شده است. اما هیچ شکی نیست که این همه کارهای سخت و طاقت‌فرسا که صرف ساختن یک‌فیلم کارتون می‌شود در مقابل شادی و لذتی که در نمایش نهائی خود نصیب میلیونها تماشاگر در سراسر جهان می‌کند بخوبی پاداش خود را می‌گیرد.



"اورسون ولز" با همشهری کین"، پرافتخارترین فیلمساز چهاردهه رای‌گیری از منتقدان

دریک نظرخواهی ازمنتقدان سراسردنیا، مشخص شد:

فیلم های برگزیدهٔ تاریخ سینما

مجله انگلیسی سایت اند ساند در سال ۱۹۸۲ برای چهارمین بار از منتقدین فیلم در سراسر جهان دعوت کرد تا ده فیلم برگزیده تاریخ سینما راانتخاب کنند. این مجله در شمارهٔ زمستان سال گذشته، نتیجهٔ آرای منتقدین را منتشرکرده است. این ابتکار اولین بار توسط همین مجله در سال ۱۹۵۲ برای تکمیل رفراندوم "بروسل" که انتخاب‌کننده بهترین فیلمسازان بود بوجود آمد و ده‌فیلم منتخب را از میان آراء منتقدین برگزید و تاکنون هر ده سال یکبار این سنت ادامه‌پیدا کرده است. از آن زمان تا به‌امروز وسوسه دستیابی به‌تحولات در نقطه‌نظرهای منتقدین در هر دهه همچنان غیر قابل مقاومت باقی‌مانده است. دست یافتن به‌اینکه‌آیا هنوز تعهدات و فرضیات قدیمی پابرجا هستند یا اندیشه‌های نو به‌وجودآمده‌اند؟ و درضمن دست یافتن به چگونگی برخورد با فیلمها و ایده‌های جدید.

هنگام نوشتن دعوتنامه برای منتقدین و کسب‌نظر از آنها حدس زده‌می‌شد که رای‌گیری سال ۱۹۸۲ احتمالا"



ژان رنوار، کارگردان قاعده بازی ــ انتخاب دوم

با توجه به حمله شدید ویدئو، شبکه‌های تلویزیونی، ماهواره‌های مصنوعی و دیسکهای لیزری به‌سینما، آخرین رفراندوم خواهد بود. ــ

از تعداد زیاد منتقدینی که امکان فراخواندن آنها برای رای‌گیری بود درخواست شد تا فیلمهائی را که بنظر آنها مناسبترین، برانگیزاننده‌ترین و یا بطور خالص لذت‌بخش‌ترین باشند، انتخاب‌کنند. توضیح داده شده بود که فیلمهای برگزیده آنها می‌تواند بر اساس سابقه دهنی‌شان باشد یا ثمره اولین دیدارشان از یک فیلم در مجموعه‌ای از کاستهای ویدئو.

همچنانکه حیطه این زمینه بطور پیوسته و یک نواختی گسترده است و با توجه به‌تغییرات درشیوه‌های انتقال و توزیع، مشکلات زیادی در برگزاری رفراندوم بوجود می‌آمد و کار حتی پر از فشار وزحمت بود.

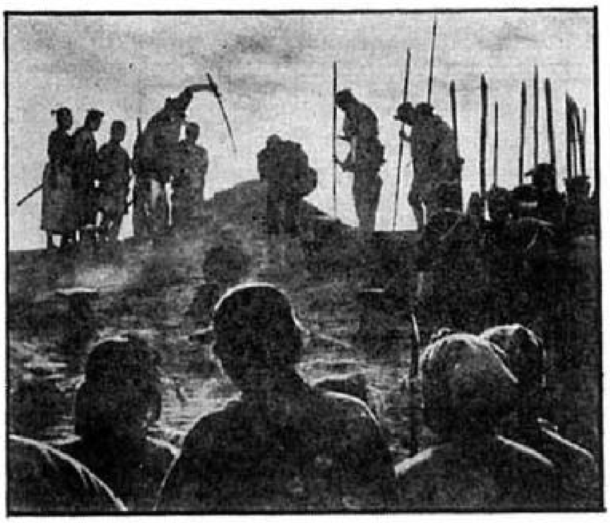
صرف نظر از "جفری نوئل ــ اسمیت" که لیستش فقط شامل فیلمهای‌کوتاه بود، بیشتر منتقدین به‌قراردادهای رسمی و کلیشه‌ای فیلمهای سینمائی بلند نظر داشتند. از منتقدین دعوت شد تا درمورد فیلمهائی که برای تلویزیون یا ویدئو نیز ساخته میشود، نظر دهند البته مجزا از برنامه‌های تلویزیونی که منظور نبودند (ولی یک سریال تلویزیونی توسط ایوور مونتاگ در رای‌گیری عنوان شده بود که رد کردن آن بی‌ادبی بود.)

برگزار کنندگان رفراندوم جداً نگران این‌بودند که ممکن‌است یک نظر اجمالی پدیدار شود. نظریه‌ای متاثر از تئوری مولف که در دستیابی به‌نظرات فعلی منتقدین فیلم مشاهده شود که هرکدام عملاً و منحصراً فقط نام یک فیلم و یک کارگردان را مشخص کنند.

"باب بیکر" منتقد مجله "فیلم دوپ" پیشنهاد کرده بود که میتوان ۲۴۷ فیلم را برای کاندیداتوری مقام نخست یافت که در واقع ایده عجیبی نمیتوانست باشد.

وسعت‌عنوانهای‌فیلم‌که در لیستهای فردی‌منتقدین مشخص شده است احتمالاً" از همیشه عظیم‌تر است. زمانیکه آراء جمع شد، اندک تغییر حیرت‌انگیزی در نتایج نمایان شد. نتیجه‌ای که احتمالاً" بعضی‌ها را افسرده و ناامید می‌کند و بهمان اندازه اطمینان‌مجددی به‌گروهی دیگر میدهد.

"همشهری‌کین" فیلم‌اول ده فیلم برگزیده‌سالهای ۶۲ و ۷۲ همچنان خود را در آن بالا حفظ کرده وقاعده بازی" هم در رده‌های بالا باقی مانده است، "رزمناو پوتمکین" همچنان در لیست باقی است. اما فیلمهای جدیدی وارد لیست شده‌اند که در گذشته به‌نمایش درآمده‌اند. مثل "هفت سامورائی" که هم اکنون در نسخه‌کامل و باشکوه خود در دسترس است، "آواززیر باران" که‌بنظر میرسد برای همیشه درلیست ده فیلم برگزیده باقی بماند، میتواند در نمایشهای تلویزیونی



هفت سامورائی ساخته کوروساوا ــ انتخاب سوم

بهتر از سایر فیلمهای معاصرش بدرخشد و بارها نمایش‌داده شود. از میان فیلمهای مرحله بعدی و برگزیده سال ۱۹۷۲ دو فیلم به‌لیست ده فیلم برگزیده ۱۹۸۲ رسیده‌اند: "سرگیجه" و "جویندگان" (درجستجوی خواهر) که ترفیعشان بعید است کسی را متعجب کند. تازه‌ترین و جدیدترین فیلمی که در لیست وجود دارد "۸/۵" است متعلق به بیست سال پیش. آیا این رای دادن سفت و سخت به فیلمهای قدیمی نشانه این است که تحلیل و نقد فیلم دارد به یک حرفه قدیمی تبدیل می‌شود که احتمالا" جواب‌همین است. و یا آیا فیلمهای جدید چیزی در چنته‌ندارند و آنچیزی که‌باید باشند نیستند و یا اینکه منتقدین جوان‌درمورد احساسات‌آنی و بلادرنگشان از منتقدین شرکت کننده در رای‌گیری ۱۹۵۲ کمتر گستاخند؟ (زمانیکه یک فیلم جدید مثل "دزد دوچرخه" به‌رده اول لیست دست یافت و یا در سال ۱۹۶۲ که فیلم جدید دیگری نظیر "حادثه" به‌رده‌های بالا رسید) علت هرچه که باشد، درهر صورت فیلمها و فیلمسازان سالهای هفتاد خیلی محقرانه و ضعیف و بندرت درلیستهای فردی حضور داشتند که بهمین ترتیب هم در لیست و شمارش نهائی.

در سال ۱۹۷۲ پیشنهاد شد که این رای‌گیری زیاد جدی گرفته نشود زیرا تکیه بر پایه‌های‌مدرکی نامطمئن بر اساس نظریه‌های عمومی ریسکی‌نسنجیده خواهد بود.



فدریکو فلینی، کارگردان ۸/۵ — انتخاب پنجم



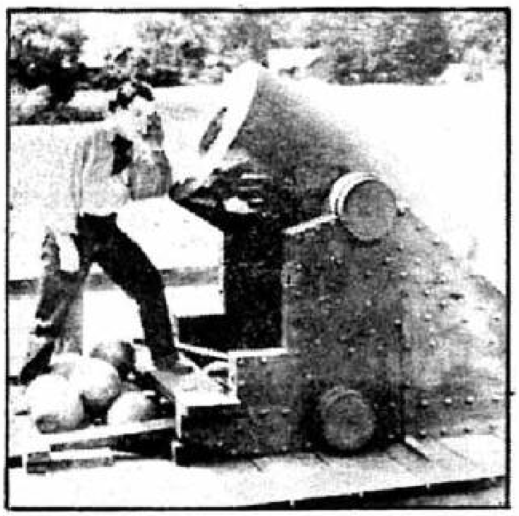
آواز زیر باران ساخته استانلی دانن / جین کلی — انتخاب چهارم

در هر صورت نکات غیرقابل انکاری وجود دارند. مثل رای‌دادن به "هیچکاک" که حاصل و بازتابی از کار و کوشش فشرده و مداوم و سخت تحلیل‌گرانه از وی در طول دو دهه اخیر بوده‌است.

نامهای معروف سالهای ۶۰ مثل "برگمان" و "گدار" در عمل بنظر میرسد برخلاف آنچیزی که انتظار داشته‌اند ساخته‌اند و از میدان بدر رفته‌اند. "فلینی" موقعیتش را به‌قوت نگهداشته است.

در ده سال پیش، این نکته ذکر شده است که سالهای ۶۰ چیزی را که بتواند درخور مقایسه وهمسنگ با اثرات نئورئالیسم سالهای ۴۰ و مجموعه حرکت موج نوی سالهای ۵۰ باشد، در سطح جهانی تولید نکرده است.

آنچه‌از دهه گذشته کشف شده نشان دهنده این است که بجای اتحاد در نقطه‌نظرهای منتقدانه، نوعی انشعاب وچندپارگی دیده می‌شود و زمانیکه آراء جمع شد، این کشف به‌تائید رسید و جملگی بر آن موافقت کردند که این نظریه در ده سال بعد نیز بدون تغییر باقی می‌ماند. و در سال ۱۹۹۲ اگر رفراندوم دیگری در کار باشد، متعجب نخواهیم‌بود اگر تصمیم هیئت رای‌دهنده برای رده اول همچنان "همشهری‌کین" باشد. اما درمورد بقیه هیچ چیز معلوم نیست.



ژنرال ساخته باستر کیتون ـ انتخاب دهم

۱۹۵۲

۱ ـ دزد دوچرخه (ویتوریودسیکا ـ ۱۹۴۹) ۲۵ امتیاز

۲ ـ روشنائیهای شهر (چارلی چاپلین ـ ۱۹۳۰) ـ ۱۹ امتیاز

۳ ـ جویندگان طلا (چارلی چاپلین ـ ۱۹۲۵) ـ ۱۹ امتیاز

۴ ـ رزمناو پوتمکین (سرگی ایزنشتین ـ ۱۹۲۵) ـ ۱۶ امتیاز

۱۵ ـ داستان لوئیزیانا (رابرت فلاهرتی ۱۹۴۷) ـ ۱۲ امتیاز

۶ ـ تعصب (دیوید وارک گریفیث ـ ۱۹۱۶) ـ ۱۲ امتیاز

۷ ـ حرص (جوزف فون اشتروهایم ـ ۱۹۲۴) ـ ۱۱ امتیاز

۸ ـ روز می‌آید (مارسل کارنه ـ ۱۹۳۹) ـ ۱۱ امتیاز

۹ ـ مصائب ژاندارک (کارل درایر ـ ۱۹۲۸) ـ ۱۱ امتیاز

۱۰ ـ برخورد کوتاه (دیوید لین ـ ۱۹۴۵) ـ ۱۰ امتیاز

۱۱ ـ میلیون (رنه‌کلر ـ ۱۹۳۰)، ۱۰ امتیاز.

۱۲ ـ قاعده بازی (ژان رنوار ـ ۱۹۳۹) ـ ۱۰ امتیاز

۱۹۶۲

۱ ـ همشهری کین (اورسون ولز ـ ۱۹۴۱) ۲۲ امتیاز

۲ ـ حادثه (میکل آنجلو آنتونیونی ـ ۱۹۶۰) ۲۰ امتیاز

۳ ـ قاعده بازی ـ ۱۹ امتیاز

۴ ـ حرص ـ ۱۷ امتیاز

۵ ـ اوگتسومونوگاتاری (کنجی میزوگوشی ـ ۱۹۵۳) ـ ۱۷ امتیاز

۶ ـ رزمناو پوتمکین ـ ۱۶ امتیاز

۷ ـ دزد دوچرخه ـ ۱۶ امتیاز

۸ ـ ایوان مخوف (سرگی ایزنشتین، ۴۶ـ۱۹۴۳) ۱۶ امتیاز

۹ ـ زمین می‌لرزد (لوکینو ویسکونتی ـ ۱۹۴۸) ـ ۱۴ امتیاز

۱۰ ـ آتلانت (ژان ویگو ـ ۱۹۳۳) ـ ۱۳ امتیاز

۱۹۷۲

۱ ـ همشهری کین ـ ۳۲ امتیاز

۲ ـ قاعده بازی ـ ۲۸ امتیاز

۳ ـ رزمناو پوتمکین ـ ۱۶ امتیاز

۴ ـ هشت و نیم (فدریکو فلینی ـ ۱۹۶۳) ۱۵ امتیاز

۵ ـ حادثه ـ ۱۲ امتیاز

۶ ـ پرسونا (اینگمار برگمن ـ ۱۹۶۷) ـ ۱۲ امتیاز

۷ ـ مصائب ژاندارک ـ ۱۱ امتیاز

۸ ـ ژنرال (باستر کیتون ـ ۱۹۲۶) ـ ۱۰ امتیاز

۹ ـ آمبرسونهای باشکوه (اورسون ولز ـ ۱۹۴۲) ـ ۱۰ امتیاز

۱۰ ـ اوگتسو مونوگاتاری ـ ۹ امتیاز

۱۱ ـ توت‌فرنگیهای وحشی (اینگمار برگمن ۱۹۵۷) ـ ۹ امتیاز



جان فورد، کارگردان در جستجوی خواهر ـ انتخاب یازدهم

۱۹۸۲

۱ ـ همشهری کین ـ ۴۵ امتیاز

۲ ـ قاعده بازی ـ ۳۱ امتیاز

۳ ـ هفت سامورائی (آکیرا کوروساوا ـ ۱۹۵۴) ـ ۱۵ امتیاز

۴ ـ آواز زیر باران (استانلی دانن / جین کلی ـ ۱۹۵۲) ـ ۱۵ امتیاز

۵ ـ هشت و نیم ـ ۱۴ امتیاز

۶ ـ رزمناو پوتمکین ـ ۱۳ امتیاز

۷ ـ حادثه ـ ۱۲ امتیاز

۸ ـ آمبرسونهای باشکوه ـ ۱۲ امتیاز

۹ ـ سرگیجه (آلفرد هیچکاک ـ ۱۹۵۸) ـ ۱۲ امتیاز

۱۰ ـ ژنرال ـ ۱۱ امتیاز

۱۱ ـ در جستجوی خواهر (در ایران: جویندگان ـ جان‌فورد ـ ۱۹۵۶) ـ ۱۱ امتیاز

و در مرحله بعد فیلمهای:

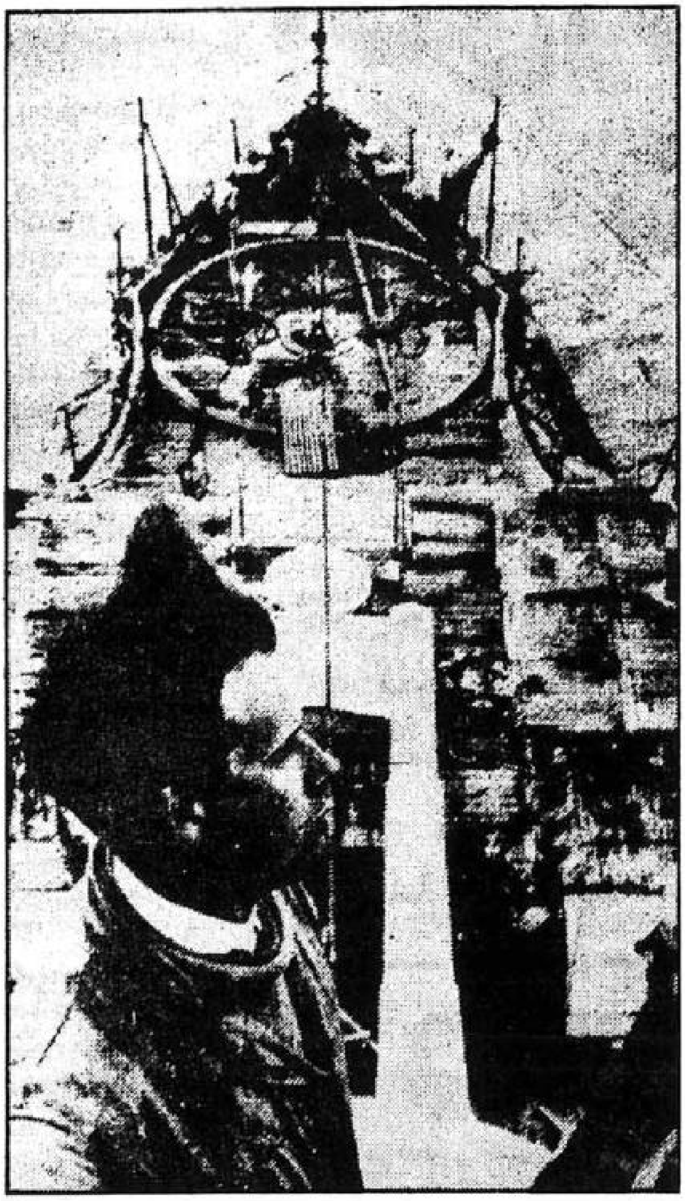
۱۲ ـ ۲۰۰۱، یک اودیسه فضائی (در ایران: راز کیهان ـ استانلی کوبریک ـ ۱۹۶۸) ۱۰ امتیاز

۱۳ ـ آندری روبلوف (آندری تارکوفسکی ـ ۱۹۶۶) ـ ۱۰ امتیاز

۱۴ ـ حرص ـ ۹ امتیاز

۱۵ ـ ژول و ژیم (فرانسوا تروفو ـ ۱۹۶۱) ۹ امتیاز

۱۶ ـ مرد سوم (کارول رید ـ ۱۹۴۹) ـ ۹ امتیاز



سرگی ایزنشتین، پشت صحنه رزمناو پوتمکین ـ انتخاب ششم

کارگردانهای برگزیده

۱ ـ اورسون ولز ـ ۷۱ امتیاز

۲ ـ ژان رنوار ـ ۵۱ امتیاز

۳ ـ چارلی چاپلین ـ ۳۷ امتیاز

۴ ـ جان فورد ـ ۳۴ امتیاز

۵ ـ لوئیس بونوئل ـ ۳۳ امتیاز

۶ ـ آکیرا کوروساوا ـ ۳۳ امتیاز

۷ ـ فدریکو فلینی ـ ۳۲ امتیاز

۸ ـ آلفرد هیچکاک ـ ۳۲ امتیاز

۹ ـ ژان لوک‌گدار ـ ۳۰ امتیاز

۱۰ ـ باسترکیتون ـ ۳۰ امتیاز

دربارهٔ فیلم‌ها

سینما
تلویزیون



سربزنگاه

ساخته‌ی: رابرت آشر ـ بازیگر: نورمن ویزدم ـ محصول انگلستان (کمپانی آرتوررانک)

داستان فیلم: نورمن در تب اشتیاق پلیس اسکاتلندیارد شدن می‌سوزد وقصد دارد که هر طوری شده به‌خدمت دستگاه پلیس در بیاید، اما او را لایق پلیس شدن نمی‌دانند. او برای رسیدن به‌هدفش از هیچ کاری روی گردان‌نیست. حقه‌های گوناگونی را به‌کار می‌بندد که در تمام آنها ناکام می‌ماند اما شباهت فوق‌العاده‌اش به "جولیانو"، کلاهبردار و شیاد بزرگ و معروف‌راه را برای او هموار می‌کند و این بار نورمن در موقعیتی قرار می‌گیرد تا بتواند لیاقت خود را ثابت کند.

سر بزنگاه (هرچند که معادل درستی برای عنوان فیلم نیست) یکی از بهترین نمونه‌های "نورمن ویزدم"ی است. فشرده نورمن را می‌توان در این فیلم دید. هر جواب، به‌سئوال کاملا" روشن‌وصریحی که می‌خواهد بداند آیا بالاخره فیلم خوب است یا نه، راه به‌جائی نمی‌برد. این پدیده در حد مقدورات در سینمای کمدی جای خود را دارد و این جایگاه خارج از خواست خرده‌گیران و نکته بینان کمدی‌ناب در سینما بوجود آمده است. نورمن ویزدم یک واقعیت مسلم است که باید در جهت شناخت او جدی‌تر کوشید.

اوج موفقیت فیلمهای نورمن‌ویزدم به نیمه دوم دهه پنجاه و نیمه اول دهه شصت برمی‌گردد. این فیلم محصول ۱۹۶۳ است. او خیلی پیش‌تر از لوئی دوفونس و چیچو و فرانکو کمدی کار کرده است. لذا اگر شباهتهائی بچشم می‌خورد (مثلا" تشابه حرکات صورت نورمن و چیچو) که آزار می ـ

دهد، ناشی از جلو وعقب اکران گرفتن فیلمها در این دیار در طول سالهاست که توالی زمانی را ازکف تماشاچی می‌رباید. نورمن هیچگونه نزدیکی با کمدی و کمدین‌های سالهای اخیر ندارد بلکه بیشتر از منتقدین کمدی مایه می‌گیرد که در جای بحث، خود از مشکلات اساسی فیلم‌های نورمن است.

نورمن ویزدم انگلیسی است، سنت نمایش در آن دیار بسیار طولانی و عمیق است. در زمینهٔ کمدی پس‌زمینه‌در آن دیار مطلقا" خشک و خالی نیست لذا نورمن باید راهی را بپیماید که‌دیگران بهتر و زودتر پیموده‌اند، در دسترس‌ترین آنها در سینما چارلی و لورل‌اند. اما نورمن باید در جامعه پیچیده انگلیس کمدی کار کند که چندان آسان نیست. راه‌حل‌ها بر چند گونه‌اند که او ساده‌ترین و پر دردسرترین آنهـا را انتخاب می‌کند. او جا پای همه کس می‌گذارد و همه نوع سبک کار می‌کند. نورمن ویزدم ملغمه ایست از ترکیب انواع سینمای کمدی تا سالهای پنجاه و نفس کمدی نمایشی درانگلستان. مشکل دیگر او از همین جا ناشی می‌شود، نورمن برای خود تنها یک راه گریز می‌گذارد که او را موفق می‌کند. اقبـال تماشاچی این دیار (بخصوص این سالها) خود موید این مدعا است. او از نوع کمدی سبک و عـادی رادیو تلویزیونی کوچه و بازاری و عامه‌پسند انگلیس که اتفاقا" بسیار خواننده و شنونده و بیننده دارد جـدا نمی‌شود. نمایش "تلـه موش" آگاکریستی که متجاوز از ۳۰ سال است در لنـدن بروی صحنه است و نمایش رادیوئی "آرچرز"که چیزی حدود همین مدت است از رادیو بی‌بی‌سی پخش میشود، دو نمـونه بارز اقبال‌عامه مردم است از نفس تفنن‌و سرگرمی سبک و نرم و عادی در آن دیار. نورمن هیچگاه این نوع تمـاشاچی را از یاد نبرده است. کودکان سراسر دنیا و زن و مردهای میانسال عادی همه ممالک از مشتـریان پر و پا قـرص نورمن ویزدم‌اند. او منتقدین و ظریف‌اندیشان را دوست که ندارد هیچ، برایشـان اهمیتی هـم قائل نیسـت. نورمن از هـر چمن سرداران کمدی قبل از خود شاخه‌ای می‌چیند و در آلاچیق خـود به‌میل خـود زینت می‌دهد و هنوز بسیارند کسانی که برای دیدن آلاچیق نورمن صف می‌کشند.

به‌فیلم بازگردیم و با چند مثال روشن کنیم ویژگیهای نورمن را و اینکه این فیلم نمونه کامل عیار فیلم نورمن ویزدمی است.

قضیه‌ی جولیانو آرایشگر حتما" در خود انگلیس، به‌ازاء روز داشته است که نورمن با انبوهی تماشاچی حرفها و اشـاراتی رد و بدل کـرده است. این قضیه در نسخه فارسی و برای نوعی تماشاچی در سطح ساده اولیه قابل دریافت است اما سطوح دیگر برای جوینده‌ای مکشوف می‌شود که قائل به‌این باشد کـه فیلم در جـایگاه اصلی خود یعنی انگلیس و برای تماشاچی انگلیسی با اشارات و کنایه‌ها و زیر و بم‌ها بسیار پر معنی و یحتمل شیرین است.

در این جا نورمن از روش در جلد دیگران فرو رفتن برای ایجاد خنده و مضحکه استفاده می‌کند. این روش شاید بدون استثناء در تمام کمدین‌های بخصوص دوره صامت به‌وفور رواج داشته است. نورمن کارهای اضافی انجام نمی‌دهد جز آنکه شوخی‌هارا با حال و هوای تماشاچی و فرهنگ کوچه و بازاری و رایج انگلیس درهم می‌آمیزد. نتیجه کار و کل فصول مربوط به‌آرایشگاه برای تماشاچی خاص خود بسیار دلپذیر است.

فصول تعقیب و گریز و بخصوص درگیری با پاسبان‌ها منبع عظیمی است که در سینمای کمدی‌پایانی ندارد، نورمن با این نوع کمـدی هم در همین فیلـم کار می‌کند. خونسردی وآرامش خیال انگلیسی با شلوغ‌کاری وخرابکاری نورمن بقدری نامتجانس است که نتیجه به‌صحنه‌های کمیک بدل می‌شود. درحالیکه اگراز صحنه‌ها ویژگیهای بومی را حذف کنیم ماحصل مقداری فرار و تعقیب لوس‌و تکراری باقی می‌ماند.

نورمن از طـریق اسلپ استیک (کمدی بکوب بکوب) موفق می‌شود حریم حرمت‌های سنی و طبقات

اجتماعی و زن و مردی (جنسیت) را بدرد و گستاخانه با هرکس و در هرجا شوخی کند. نمونه بارزاین طرز کار در صحنهٔ ماشین‌شوئی آغاز فیلم است.

نورمن پا به‌دنیای احساسات بشردوستانه و شعارهای این‌چنینی هم‌می‌گذارد. زمینه‌ای که از ویژگیهای چارلی چاپلین است و او خود را هم در این قلمرو می‌آزماید. نتیجه این نوع صحنه‌ها بهیچ وجه چیزی کمتر از کار چارلی از آب درنیامده و در همان‌حد احساساتی‌گرا و بدوی است.

بلاهت را از لورل و تکریم و کوتاه آمدن در برابر زورمندان را از هاردی می‌گیرد که بهرحال مقبول تماشاچی خاص خود می‌افتد.

از همه‌نوع کمدی در سر بزنگاه یافت می‌شود. چگونگی لذت بردن یا نبردن از نورمن بستگی‌کامل به فرهنگ تماشاچی دارد. اگر کمدی کم دیده باشیم شوخی‌های نورمن هنوز روده‌بر است، در غیر این صورت، نورمن ویزدم نخواهد توانست که بخنداند.

قرنطینه

کارگردان ونویسندهٔ‌فیلمنامه: مسعود اسدالهی
فیلمبردار: جمشید الوندی ــ موسیقی متن: مجتبی میرزاده ــ بازیگران: مسعود اسدالهی ــ فخری خوروش ــ رضا کرم رضائی ــ آذر فخر ــ منصور متین ــ جمیله شیخی ــ تولید ۶۱ ــ ۱۳۵۸.



داستان فیلم: در اسفند ماه ۱۳۵۷، یک سرهنگ عالیرتبهٔ ساواک برای در امان ماندن از مجازات، به‌کمک همسر و برادر همسرش، تشییع جنازه‌ای ساختگی برای خود ترتیب می‌دهد و تا یافتن راهی برای فرار مخفی می‌شود. رامین، تنها پسر خانواده که در خارج از کشور درس می‌خواند، سالها گمان می‌کرده که پدرش یک مبارز ضد رژیم است. او برای برقرار کردن رابطه‌میان مبارزان داخل و خارج از کشور، اطلاعاتی از خارج برای پدرش می‌فرستاده و سرهنگ نیز به کمک این اطلاعات، به‌مبارزان ضربه می‌زده‌است. پسر جوان خدمتکار خانهٔ سرهنگ نیز به‌همین ترتیب به دست ساواک کشته شده و خواهرش در تب انتقام از رامین می‌سوزد. رامین به‌ایران بر می‌گردد و دوبار مورد حملهٔ او قرار می‌گیرد اما هر بار نجات می‌یابد. مادر و دائی رامین، او را در گوشه‌ای دیگر از همان باغ بزرگی که پدرش در آن پنهان است، پناه می‌دهند. طی ماجراهائی، رامین به‌واقعیت پی می‌برد، و قصه دستگیری پدرش را می‌کند اما سرهنگ با قطار قصد فرار می‌کند. با دستگیر شدن دائی‌رامین سرهنگ پیدا می‌شود و در یکی از ایستگاههای قطار به‌محاصره پاسداران درمی‌آید و...

مسعود اسدالهی با کارهای قبلی‌اش نشان داده که در حد یک فیلمساز تجارتی چارچوب کار را می‌شناسد و به‌ویژه از سریالهای تلویزیونی آنقدر تجربه کسب کرده که اصول اولیه را بداند. بنابراین، همه ضعفهای بدیهی در آخرین فیلمش، نشانه پس رفت اوو احتمالا" برخی از آنها خارج از ارادهٔ او

بوده است با این حال، نمی‌توان به‌حدس و گمان متوسل شد. ملاک بررسی، همین فیلمی‌ست که به‌این شکل نمایش داده شده است.

"قرنطینه" نخستین ساختهٔ وی در سینمای پس‌از انقلاب، متفاوت با خط و ربط کارهای پیشین اوست. اسدالهی قصد داشته با استفاده از دو مایهٔ "وظیفه و عاطفه" ــ که در کارهای قبلی او هم وجود داشت ــ و "انقلاب و ضد انقلاب" ــ که از مایه‌های فیلمهای پس از انقلاب است ــ فیلمی دلهره‌آور بسازد. کارهای تلویزیونی اسدالهی (سریالهای "آدم و حوا" و "طلاق") وفیلمهای سینمائیش (علی کنکوری ــ بابا خالدار ــ همسفر) دارای زمینه‌هائی اجتماعی ــ بدون وارد شدن در بحث درستی یا نادرستی دیدگاه ــ با رگه‌هائی خام از کمدی در برخی از آنها بود. بنابراین، ساختن فیلمی دلهره‌آور با فضائی تیره، نخستین تجربهٔ او در این زمینه است. مسائل اجتماعی برشمرده شده (وظیفه و عاطفه، انقلاب و ضد انقلاب) در مراتب بعدی اهمیت قرار می‌گیرند و تنها بهانه‌هائی برای ایجاد دلهره و اضطراب هستند.

بدین ترتیب، اصلا" بحث در بارهٔ دیدگاههای اجتماعی فیلم، ما را به‌بیراهه می‌برد زیرا این مسائل در فیلم، فرعی است و ثانیا" طرح آنها به‌آن صورت‌کلی، دریچه‌ای برای بحث نمی‌گشاید. این که انقلاب بهتر از ضد انقلاب است و وظیفه مقدم بر عاطفه است، آنقدر بدیهی‌و کلی است که بحث کردن در باره‌اش، سهل و ممتنع می‌نماید. پس مبنای بررسی فیلم را بر این قرار می‌دهیم که اسدالهی با این دستمایه‌ها آیا موفق به‌ایجاد اضطراب و دلهرهٔ مورد نظرش شده یا نه؟

در یک کلام، پاسخ این سئوال منفی است اما "چرا"یش محتاج تفصیل است.

مشکل بزرگ فیلم، در فیلمنامهٔ بی‌چفت و بست و از هم گسیخته‌اش است که همه جایش "اما" و "اگر" برمی‌دارد و سئوال انگیز است. بسیاری نکته‌های نگفته در فیلمنامه وجود دارد که سبب ابهام می‌شود:

ــ رامین چند سال در خارج بوده که از فعالیتهای پدرش بی‌خبر مانده است؟

ــ رابطهٔ رامین با برادر "آذر فخر" چگونه‌بوده و چرا رامین، خواهر "دوست صمیمی"اش را که دختر خدمتکار خانه‌شان نیز هست، نمی‌شناسد؟

ــ درحالیکه آذر فخر آنقدر در اشتیاق انتقام از رامین است که دوبار بدون دادن فرصت دفاع، قصد جانش را می‌کند، چرا وقتی در پناهگاه رامین موقعیت مناسبی برای کشتن او می‌یابد، در عین مصمم نشان دادن خود، آن‌قدر به‌اومهلت می‌دهد تا بتواند بیگناهی‌اش را ثابت کند؟

ــ چرا دائی رامین تصمیم می‌گیرد با همان قطاری فرار کند که سرهنگ‌هم در آن است؟

ــ اگر رامین قصد ندارد شخصا" از پدرش انتقام بگیرد و میخواهد سرهنگ را تسلیم قانون کند چرا زودتر به ماموران خبر نمی‌دهد تا در دستگیری او کمکش کنند و احتمال عدم موفقیتش را کاهش دهند؟

ــ تکلیف آذرفخر پس از آگاه شدن به بیگناهی رامین درقصه چه می‌شود؟ نقش آذر فخر، تجلی دیگری‌از امتزاج دیدگاههای فیلم فارسی پیش از انقلاب است. با کار یکاتوری از تعهد سیاسی ــ اجتماعی درفیلمهای پس از انقلاب است. مایهٔ‌اصلی، همان "انتقام شخصیتی" است که اینجا با لفافهٔ سیاسی پیچیده شده است اما چون پشتوانه‌ای ندارد، رها می‌شود.

ــ آن باغبان لال از حضور سرهنگ در آن ویرانه با خبر است یا نه؟ اگر موضوع از او پنهان‌شده وقتی که سرهنگ را می‌بیند، چه می‌کند؟

ــ به‌رغم تاکید فراوان بر علاقهٔ رامین به‌پدرش، بخاطر تصوری که از مبارز بودن او دارد، از

ایــن **موضوع** در فیلم کمترین استفاده‌ای نمــی‌شود. هنگام آگاهی او به‌مرگ پدرش، زمان مطلع شدن از واقعیت **فعالیتهای** سرهنگ و طی دوباری که آنها با هم روبرو می‌شوند (در آن خانهٔ نیمه ویران و در قطار)، **کمترین** اعتنائی به‌قابلیتهای دستمایه" وظیفه و عاطفه" نمی‌شود. پس آن همه تاکیدهای اولیه برای چیست؟

علاوه بر اینها پاره‌ای "چرا"ها فرعی دیگر را باید افزود. اما ضعف در پرداخت فیلم، حکایت دیگریست کــه سرآمــد آنها، دکوپاژ بد این فیلنامهٔ از هم گسیخته است (آن‌طور که از تماشای فیلم برمی‌آید). یک وجه این دکوپاژ بد، جغرافیای نامشخص و سردرگم کننده فیلم است. موقعیت مکانها نسبت به هم معلوم نیست و به‌ویژه، چنین ضعفی در یک فیلم که قصد ایجاد دلهره و تعلیق دارد، کار را مشکل‌تر می‌کند. خانهٔ سرهنگ چنین وضعیتی دارد. و بدتر از آن، باغی است که سرهنگ در پناه آن گرفته. به‌دلیل همین ایراد، دقیقا" روشن نیست که پناهگاه رامین هم در همان باغ است یا نه، اما از قرائن، چاره‌ای جز گرفتن این نتیجه باقی نمی‌ماند که آن ویرانهٔ مخفی‌گاه سرهنگ و خانهٔ پیرمرد که رامین درآن پناه گرفته، در دو سوی یک باغ است. با این حال، نه موقعیت‌باغ معلوم است (که مثلا" بتوان صدای زوزه‌های گرگ را توجیه کرد) و نه موقعیت دو مخفی‌گاه نسبت به‌یکدیگر.

وجــه دیگر دکوپاژ بد، گم کردن ارتباط شخصیتها و مکانهای فیلم با یکدیگر است. در یک جای فیلم، رامین و مادرش را می‌بینیم که توی برفها درباغ راه می‌روند. در صحنهٔ بعد، مادر نزدسرهنگ مــی‌رود و با او صحبت می‌کند اما از رامین خبری نیست. چند لحظه بعد، دائی رامین سر می‌رسد. صحبتهائی می‌شود و این فصل پایان می‌یابد اما تکلیف رامین در آن روشن نمی‌شود. در جای دیگری از فیلــم، صحنه بردن رامین به‌خانهٔ باغبان لال و صحنه‌های ما قبل و ما بعد آن، پیوندی غیــر منطقی وگیج کننده دارد. در کوپهٔ قطار، مونتاژ بد فیلم باعث می‌شود که مدام جهت‌ها را گم کنیم. در پایان فیلم، هنگامی کــه قطار به‌محاصرهٔ پاسداران در می‌آید، معلوم نمی‌شود که سرهنگ‌چگونه خط محاصره را می‌شکند که کار به تعقیب و گریز در ایستگاه می‌کشد.

عناصری که اسدالهی برای ایجاد حس تعلیق استفاده می‌کند، عناصری کلیشه‌ایست که در خــارج از دستمایه‌های فیلمنامه قرار دارد: عناصر صوتی از قبیل صدای زوزهٔ گرگ، ریزش باران، رعد، پارس سگ، قارقار کلاغ ــ عناصر تصویری مانند برف و باران، گرفتگی آسمان در زمستان، درختهای خشک و درهم، سایه روشن نماها.

اما از عناصر دیگری که در ارتباط با فیلمنامه است، اسدالهی نمونه‌های بهره‌گیری موفق و ناموفقی دارد. نمونه‌های موفق بیان تصویری، یکی در آغاز فیلم و نماهای بازگشت همسر سرهنگ و برادرش از تشییع جنازهٔ ساختگی و یکی در صحنهٔ مخفی‌گاه رامین است. رامین روی تخت خوابیده و آذر فخــر هــم آنجاست. یک نمای درشت، دستی را نشان می‌دهد، که لوله تپانچه را پرمی‌کند. چنین به‌نظــر می‌آید که‌آذرفخر، آمادهٔ انتقام گرفتن از رامین است اما نمای بعدی نشان می‌دهد که سرهنگ درحال بازی با تپانچه‌اش‌است. دریک‌صحنه نیز، وقتی که مادر رامین وارد خانه می‌شود ابتدا نگاه او به‌چمدان رامین که جلوی کادر تصویر است، او را متوجه حضور پسرش می‌کند. انتخاب آن قصر نیمه ویران نیــز برای پناه گرفتن سرهنگ ــ که تمثیلی از ویرانی گذشتهٔ اوست ــ انتخاب درستی است.

نمونــهٔ نــا موفق، استفاده از جنبه‌هــای هیجان‌ساز قطار است که نمونه‌های زیبائی از بهره‌گیری دلهــره‌انگیز آن را در چنــد فیلم دیده‌ایم (مثلا" گذرگاه کاساندرا). در یک جای فیلم، دوربین به ســوی تونل حرکت می‌کند. چند نما بعد، قطار وارد تونل دیگری می‌شود و کادر تصویر را سیاهی پر می‌کند. چنین به‌نظر می‌رسد که اسدالهی می‌خواهد با آن هشدار قبلی و با این نمای سیاه، از تونل

برای ایجاد تعلیق استفاده کند. در واقع با آن مقدمه‌چینی، چاره‌ای هم جز این نیست اما درست‌در نمای بعدی نه‌تنها فیلمساز از آن مقدمه بهره‌ای نمی‌گیرد، بلکه می‌بینیم هم داخل کوپه و هم فضای بیرون قطار که در پس زمینهٔ تصویر رامین و پدرش پیداست، روشن است. در صحنهٔ دیگری، هنگامی که سرهنگ و همسرش در مخفیگاه با هم صحبت می‌کنند، دیزالو (مخلوط شدن) دو تصویر فیکس (ثابت) شدهٔ فریاد فخری خوروش به‌نمائی که آنها کنار آتش نشسته‌اند، نه‌تنها کاربرد سینمائی (مثلا" برای القای گذشت زمان) ندارد، بلکه به‌نظر می‌رسد این تکنیک به‌سبب عدم امکان "مچ" (جفت) شدن دو نما، به‌فیلم تحمیل شده است.

"قرنطینه"، پر از ضعفهای فنی ریز و درشت دیگری نیز هست. استفاده سردستی از نقاشی برای القای انقلاب در آغاز فیلم، نوسانهای نوری، کادربندیهای نادرست، سوار بودن موسیقی برروی گفتار به‌نحوی که گاهی حرفها کاملا" نامفهوم است، و...

●

رامین، با ارائه پاسپورت مسعود اسدالهی وارد ایران می‌شود. ورود اسدالهی به‌حیطه فیلمهای دلهره‌انگیز با پس زمینه سیاسی ـ اجتماعی نیز یک‌ورود جعلی است.

طعمه

ساخته‌ی: ویم‌وندرس ـ بازیگران: برونوگانز دنیس هاپر ـ ژرار بلن ـ ساموئل فولر ـ نیکلاس ری ـ محصول آلمان، ۱۹۷۷.



داستان فیلم: یک‌مبنت‌کار مبتلا به‌سرطان به نام جاناتان هسته مرکزی برخوردهای دو با چند دسته گانگستر واقع می‌شود. یک کارچاق کن‌حرفه‌ای او را به‌فرد دیگری (احتمالا" سردسته) معرفی می‌کند. جاناتان با زن‌و فرزند خود زندگی بظاهر آرامی را می‌گذراند که ظاهرا" بخاطر پول پایش به‌ماجراهائی کشیده می‌شود. بار اول موفق می‌شود که یک دیپلمات جهان سومی را به‌قتل برساند اما بار بعد ناموفق می‌شود و قضیه برعکس می‌شود و جاناتان جای خود را از صیادی به‌صید تغییر یافته می‌بیند. حوادث بقدری پیچ می‌خورد که او هرچه برای خلاصی خود زحمت می‌کشد عملا" در عمق ماجراها بیشتر فرو می‌رود تا در آخر که در راستای جاده ساحلی مرضش‌شدت میگیرد و...

اسم اصلی فیلم طعمه نیست و "دوست آمریکائی من" است. دوبله و حذف قسمتهائی از فیلم، چیزی از آن باقی نگذاشته که اگر می‌گذاشت تازه مشکلات کار بررسی آغاز می‌شد. فیلم در خود مشکل و پیچیده است. اشکالات چند گونه است و راه حل یکی. از جمله مشکلات خالی بودن زمینه شناخت

فیلم آلمانی در فرهنگ تحریری و غیر تحریری سینمای این دیار است. آشنائی ما با بخصوص نسل جدید این بیست ساله اخیر سینمای آلمان (فاس بیندر ــ زیبر برگ ــ کلوگه ــ شلندروف ــ وندرس و استیو دوسکین) فراهم نیامده و اصلا" چیزی نزدیک بەصفر است. قدیمی‌ترها را لااقل با اسامی‌شان آشنا هستیم (از جمله ارنست لوبیچ، مورنائو و پابست) و در گوشه و کنار فیلمی از آنها دیده و مطلبی راجع بەآنها خوانده‌ایم. تا آنجا که به این فیلم مربوط می‌شود راه حل نه در بررسی تمام‌عیار می‌گنجد و نه در کار را یکسره کردن و فیلم را در چند جمله قبول یا رد کردن فیصله می‌یابد. بهتر است اطلاعات خود را کمی راجع بەویم وندروس و سینمای جدید آلمان بیشتر کنیم و غائله را ختم نشده باقی گذاریم.

فیلم‌های اخیر آلمانی بەسینمای این کشور غنائی تازه بخشیده است و این به دو لحاظ است. اول آنکه نسل جدید بعد از جنگ فرصت تاخت و تاز تازه‌ای را می‌خواهد وتوانائی‌و قابلیت لازم را برای این عرضه‌اندام دارد و دوم آنکه تلویزیون آلمان نقشی بس سازنده در راه‌اندازی و تولید فیلمهای داستانی دارد. از ۱۹۷۱ که کمپانی فیلم مولفین تاسیس شده است این کمپانی با مشارکت و همکاری تلویزیون کارتولید و توزیع را انجام می‌دهد. بەفیلمسازانی که با امکانات و پول تلویزیون فیلم می‌سازند تمام حقوق مربوط بەفیلمها را بەخودشان واگذار می‌کند و تلویزیون تنها از حق چند بار نمایش فیلم برخوردار است. لذا با اتخاذ این سیاست، کمتر فیلمسازی است که‌متضرر شود. در این سیستم بطور مثال فیلم "ترس دروازه‌بان از پنالتی" ساخته ویم وندرس که ده ماه پس از اولین نمایش آن، در تلویزیون در سینماهای عمومی بەنمایش گذارده شد، توانست هزینه‌های اولیه خود را تامین کند. مدت زمان ده ماه با مقایسه سایر ممالک بسیار ناچیز است. فیلمسازان جوان تحت این نوع حمایت‌ها بکار فیلمسازی مشغول هستند.

وندرس متعلق بەنسل جدید سینمای نسل آلمان است. او مدرسه سینمائی را پشت سر گذاشته و یکی از امضاءکنندگان بیانیه ۱۹۶۲ فیلمسازان آلمان (بیانیه اوبرهاوزن) است که خواستار دگرگونی جدی در وضع تولید و توزیع فیلم از طرف دولت بوده‌اند. ابتدا بطور آماتور کار می‌کرد و درمحدوده کوچک و با تعداد قلیلی مخاطب که برای فیلمهایش دست و پا کرده بود گذران می‌کرد. فیلمهای‌اولیه او "دوباره بزن" و "سیلور سیتی" و "آلاباما" بوده است. با فیلم "ترس دروازه‌بان از پنالتی" در ۱۹۷۲ از جرگه محدود فیلمسازان زیرزمینی بیرون آمد و از بنیان‌گذاران شرکت تعاونی فیلم هامبورگ است که در ۱۹۶۷ بەسرپرستی "ورنرندکس" ایجاد شد. وندرس از شیفتگان سینمای آمریکا است. بدقت بهتر و بیشتری می‌شود در سالهای آینده میزان، نوع و نحوه این شیفتگی را محک زد. در حدمقدورات از لایه‌های شیفتگی اولیه بەسینمای آمریکا هم نمی‌گذرد تا چه رسد بەطرز تلقی و برداشتهای خاص‌پیچیده و عمیق از این نوع سینما. او متوجه محدودیت‌ها و نشدنی‌ها است و بخوبی مواردی را که در سینمای آلمان قابل پیاده شدن نیست می‌داند و لطف کار او در همین است. درمورد لایه‌های اولیه از بازی دادن سینماگران محبوبش نیکلاس ری و ساموئل فولر در فیلم دریغ نکرده است تا چه رسد بەلایه‌های جدی‌ترکه‌آنها را رودرروی نقشی قرار داده که آنها سالها در کنار و یا در مقابل نقش‌ها و مایه‌ها و شگردها ناچار بەاتخاذ سیاست خاص و موضعی متناسب با دیدگاه خود بوده‌اند. در همین حدود کلاه معروف دنیس‌هاپر که همیشه او را در این هیبت دیده‌ایم گویای نوع دلدادگی اوست. وندرس این‌نکته را بخوبی می‌داند که زمینه نوع گانگستری و پلیسی و جنائی سینمای آمریکا در ما به ازاء اروپائی‌اش بەچه شکل کار می‌کند و باید از آب درآید تا بەاستهزا کشیده نشود. (کل فصل فرار و تعقیب با پلکان برقی را بخاطر آوریم). مایه اصلی این فیلم کوشش برای برگرداندن سینمای گانگستری آمریکائی در محدوده

و چارچوب سینمای جدید آلمان است. فیلم کمی جلوتر می‌رود و محدودیت و ناکامی و غیرممکن‌ها و نشدنی‌ها را با تلاش بسیار، خوب نشان می‌دهد. فیلم در این راستا و حول و حوش موفق و تحسین‌برانگیز است.

عدم توفیق اجرای کار و نگنجیدن سینمای آمریکا در کار سینمای آلمان وندرس را این اواخر به‌امریکا کشانده و او در آنجا می‌کوشد که با امکانات و درحال و هوای آن دیار یک فیلمساز آلمانی باقی بماند.



اعترافات یک کمیسر پلیس

ساخته‌ی: دامیانو دامیانی ـ محصول ایتالیا، ۱۹۷۱ ـ موسیقی: ریزاورتولانی. بازیگران: فرانکو نرو ـ مارتین بالزام ـ ماریلو تولو ـ کلو دیوگورا، برنده جایزه اول فستیوال مسکو.

داستان فیلم: "لیپوما" پس از آزادی از آسایشگاه بیماران روانی، برای انتقام از "لومونو" شریک سابق و شوهر خواهرش ـ به‌دفتر او می‌رود. لومونو که یک مقاطعه‌کار بزرگ است از آزادی لیپوما با خبر شده، در دفترش نیست و بجای او، چند مرد مسلح، منتظر لیپوما هستند. در یک درگیری، همگی کشته‌می‌شوند و پای "ترایینی" ـ معاون‌دادستان کل ـ به‌ماجرا کشیده می‌شود. "بوناویا" ـ رئیس پلیس ـ می‌کوشد با تشریح اعمال جنایتکارانه لومونو، معاون دادستان را متقاعد کند که مقامهای دولتی و شخصیتهای سیاسی همدست لومونو هستند که کماز طریق قانون نمی‌شود لومونو را مجازات کرد اما ترایینی میخواهد راههای قانونی را بپیماید. و این، سبب درگیری آنها میشود، بطوریکه برای رئیس پلیس، حکم تعلیق صادر می‌شود. بوناویا یکراست به‌سراغ لومونو می‌رود، او را می‌کشد و خودش را به‌زندان معرفی می‌کند. ترایینی به ملاقات بوناویا می‌رود و پس از آگاهی از وقایع بعدی، بوناویا به‌او می‌گوید که هیچ بعید نیست دادستان کل نیز همدست جنایتکاران باشد. بوناویا در زندان بدست افراد لومونو کشته می‌شود و ترایینی در مقابل دادستان کل، همچنان به‌آخرین گفته‌های بوناویا فکر می‌کند...

"اعترافات یک کمیسر پلیس" همانند "بازپرسی بپایان میرسد" ـ فیلم دیگر دامیانی ـ افشاگر

فساد و جنایت در یک جامعهٔ سرمایه‌داری است. فسادی که از سرتاپا، و تا مغز استخوان سرمایه داری ریشه دوانده و تار و پود آن شده است. برخلاف آنچه به‌فیلمهائی نظیر "اعترافات..." نسبت داده می‌شود، دامیانی مستقیما" به ریشه میزند. فراوان گفته می‌شود که فیلمهائی از این دست، موجودیت سیستم فاسد را نشانه نمی‌رود، بلکه به‌افشاگری افراد می‌پردازد تا بهاین‌وسیله، کل نظام را از زیر ضرب بیرون آورد و توجه را به‌سوی حواشی جلب کند. گفته میشود که این‌گونه فیلمها با داشتن یک قالب جنائی ـ پلیسی، بیش از آن که تماشاگر را متوجه افشاگریهای فیلمساز کند، او را در التهاب و هیجان ناشی از گرمای حادثه فرو می‌برد. و بسیاری نکات دیگر که در محکومیت این فیلمها عنوان می‌شود.

اما ـ همچنان‌که گفته شد ـ دامیانی در فیلمش مستقیما" کل نظام را محکوم می‌کند. در فیلم، می‌بینیم که تقریبا همهٔ مقامهای دولتی و شخصیتهای سیاسی، به‌عنوان همدستان جنایتکاران و ستمکاران معرفی می‌شوند و حادثه‌پردازیهای دامیانی نیز، در خدمت این افشاگریست و آن را در سایه قرار نمی‌دهد. بوناویا، رئیس‌پلیسی که سالها در خدمت این سیستم بوده، سرانجام علیه آن می‌شورد. او به‌دلیل دارا بودن قابلیتها وجنبه‌های ضد فساد، و از آن رو که خود بارها از نزدیک شاهد جنایتهای "بزرگان" بوده (ماجرای مرگ‌آن کارگر معترض و پسرک چوپان)، میخواهد یک تنه با جنایتکاران مبارزه کند. تراینی نیز شخصیت مثبتی‌ست که اما یک گام عقب‌تراز بوناویاست. او هنوز گمان می‌کند که راههای قانونی برای مجازات خطاکاران وجود دارد. بوناویا با ایمان به‌فساد افرادی همچون لومونو و مقامهای حامی او، هنگامی که می‌بیند بطور قانونی نمی‌تواند تقاص ستمدیدگان را از لومونو به‌عنوان نمادی از سیستم ستمکار بگیرد، علم طغیان برمی‌دارد و قانون خودش را اجرا می‌کند. او می‌گوید "لومونو باید کشته شود" و این حکمی‌ست که با قانون سرمایه ساخته، ناهمخوان است. بنابراین، خودش مجری آن می‌شود. پس دامیانی قانون ساختهٔ سرمایه‌داری را نیز محکوم می‌کند. در پایان نگاه و سکوت پر معنای تراینی در مقابل دادستان کل، درحالیکه طنین گفته‌های بوناویا در گوش اوست، نشانگر این است که او نیز به‌واقعیت پی‌برده‌است.

بهاین ترتیب، دامیانی فرد را بجای سیستم مطرح نمی‌کند. بهریشه می‌زند. حادثه‌سازی را عمده نمی‌کند. حادثه، در خدمت افشاگریست. اما ایراد و مشکل او در جای دیگریست:

نخست، فردگرائی. بوناویا به‌عنوان محمل اندیشه‌های دامیانی، میخواهد یک‌تنه علیه نظام فاسد اقدام کند. کوشش او برای متقاعد کردن تراینی، تنها بهاین جهت است که سعی می‌کند به‌کمک او راه قانونی برای مجازات لومونو پیدا کند و هنگامی که‌قطع امید می‌کند، تپانچه بدست به‌سراغ لومونو می‌رود و گلوله‌ای در قلبش خالی می‌کند. بی‌هیچ کوششی برای انتقال آگاهیهای فراچنگ آمده‌اش، به‌دیگران. عمل او، علاوه بر آن که نشانهٔ فردگرائی دامیانی‌ست، اقدامی لحظه‌ای و ماجراجویانه نیز هست.

دوم، ساختن فضائی گرفته و سیاه و نمایش این نظام به‌عنوان سرنوشتی محتوم و آسیب‌ناپذیر. البته که حیله‌ها و روشهای سرمایه‌داران برای خاموش کردن مخالفان، گاه بسیار مخوف‌و شکل سرکوب، گاه همچون معماست. اما نخستین پیامد نمایش مرموز و ناآشکار این روشها، وحشت‌افکندن در دل بیننده است. تماشاگرمی‌بیند که وقتی لیپوما ـ در اوایل فیلم ـ به‌سراغ لومونو می‌رود، شکار از قصد شکارچی با خبر شده و بر سر راهش دام گذاشته است. می‌بیند که افراد لومونو با دزدیدن فرزند یکی از مسئولان تیمارستان، آنها را با تهدید وادار به‌شهادت علیه بوناویا می‌کنند. می‌بیند که آن کارگر معترض ابتدا به ضرب گلوله کشته و سپس زیر خروارها خاک وسنگ دفن می‌شود، می‌بیند که‌آن پسرک چوپان از بلندی به زیر افکنده می‌شود، می‌شنود که "سِرِنا" ـ خواهر لیپوما ـ چند دقیقه پس از تماس تلفنی با معاون‌دادستان کشته می‌شود. می‌بیند که چگونه بوناویا به‌سادگی در زندان کشته می‌شود و...

فضای بسته‌و هول‌آوری که دامیانی در فیلم می‌سازد، به‌گونه‌ایست که گوئی، هیچ راه گریزی از این

گنداب هزارتو نیست. بیننده، همانقدر که از این همه ستم و فساد و جنایت منزجر و دل‌چرکین می‌شود، به همان اندازه نیز از این دستگاه هراسناک و مرموز، وحشت می‌کند و در برابر اندیشهٔ هرگونه مقابله‌ای، پا پس می‌کشد. او می‌بیند که بوناویا به‌چه سرنوشتی دچار شد. بوناویا نیز، خود از همان هنگام که پا به زندان گذاشت، می‌دانست که کشته می‌شود و این را هم صریحا" به‌ترایینی می‌گوید.

بنابراین، آیا هیچ راه دیگری وجود ندارد؟

فقط سرنیزه و چکمه نیست که می‌ترساند. از فیلم هم، چنین برمی‌آید.



جانبازان

ساخته‌ی: ناصر محمدی ـ تهیه‌کننده: گروه تعاونی (استودیو کنکاش) ـ فیلمنامه: حسین عمرانی ـ فیلمبردار: رضا انجم روز ـ بازیگران: کاوه، ناصر حکم‌آبادی، خشایار، اصغر جلالیان محصول ۱۳۶۱.

داستان فیلم: دو جوان که دوران‌کودکیشان را با هم سپری کرده‌اند، بعد از سالها دوری‌در جریان جنگ عراق‌با ایران، یکدیگر را باز می ـ یابند. یکی از آن دو عضو سپاه پاسداران است و دیگری (که از کودکی دوست داشته است تا یک نظامی باشد) اینک افسر ارتش شده است. این دوتن برای انجام یک عملیات تخریبی در اردوگاه دشمن فرا خوانده می‌شوند. آنها زمانی احضار می‌شوند که افسر در زایشگاه منتظر تولد اولین فرزندش است وپاسدار هم پای سفره عقدنشسته‌است.

پس از بررسی نقشه‌های چگونگی عملیات، آندو به‌همراه بیست و یک تن دیگر راهی منطقهٔ مورد نظر می‌شوند. در پایان عملیات، که توام با موفقیت است، (به‌هنگام بازگشت) این دوتن و چند همراه دیگر آنها هدف گلوله قرار می‌ـ گیرند و جان می‌بازند.

*** جانبازان یکی از پنج فیلم ایرانی بنمایش درآمده در سال گذشته، و بدترین آنهاست، سرتاسر این فیلم تقریبا" هفتاد دقیقه‌ای، عمدتا" از چند صحنه‌ی بیهودهٔ کشدار برای مصور کردن قصه‌ای که شرح داده شد، شکل گرفته است. فیلم از همان آغاز نمایشش، با آن تصاویر بی خط و ربطش، تماشاگر را به‌خمیازه و ترک سالن وامیدارد.**

کارگردان (فیلمفارسی ساز دیروز) هم که از قبل، خبر از دست پخت بی‌مزه خود دارد، برای آنکه فیلمش به‌اصطلاح تحرک و گیرایی داشته باشد، یکسری تصاویر از انفجارهای دودزا، پشت سر هم قطار می‌کند که جز "سیاه کردن" تماشاگر به‌پشیزی نمی‌ارزد.

تمام فیلم تشکیل یافته از هفت هشت سکانس است، که همگی با یکی دو برداشت بسیار طولانی جفت وجور شده‌اند. قسمتی که گروه عملیاتی عازم مکان مورد نظر می‌شوند، از حیث طولانی بودن، از همه شاخص‌تر است. این قسمت حدود بیست و پنج دقیقه طول می‌کشد، درصورتی که با یکی دو دقیقه می‌شد سر و ته قضایا را بهم آورد و تماشاگر را آسوده کرد، زیرا که کل کار، بیش از دو دقیقه ظرفیت پرداخت کردن ندارد. همه‌ی این قسمت به این صورت است که این گروه بیست و سه نفره از خط افق در یک نمای دور، شروع به‌حرکت می‌کنند پس از سه تا چهار دقیقه به‌جلوی صحنه می‌رسند. باز دوربین

ساکن و بی‌تحـرک ، همین گروه را نشان می‌دهد که از سمت چپ تصویر ظاهر شده تا به‌انتهای صحنه‌ی سمت راست (آنجا که دیگر به‌نقطه‌ای بدل می‌شوند) پیش می‌رود .

از شکل که بگذریم ، عیب اصلی کار "ناصر محمدی" به‌عنوان کارگردان ، در این است که با همان دست‌مایه‌های غالبا "مضحک فیلمسازی در گذشته ، خواسته است بعد از انقلاب هم فیلمی بسازد . بالطبع چنان دستمایه‌هایی ، اگر امروزه خریداری داشته باشد (که متاسفانه دارد و نمونه‌اش فروش هشت میلیونی "برزخی "هاست) ، دیگر اجازه عرضه در این سطح نازل و به‌آن شکل را ندارند . بنابراین کارگردان ، که همچنان در فکر کسب روزی از سینماست ، به‌فکر راههای تازه‌ای می‌افتد . راهی که بسیاری دیگر همچون او پیش گرفتند : کافیست قالب و عنوان عوض شود ، محتوا مهم نیست . از این روست که او جنگ و گریزدر جبهه‌های جنگ را جایگزین جنگ و گریز فیلمهای شبه کاراته‌ایش در قبل از انقلاب می‌کند . یعنی با یک تیر دو نشان . البته این تیر به‌خطا رفت ، چرا که مدت زیادی ، شتر سواری دولا دولا امکان ندارد .

درکلیت ، آنچه بیش از موارد دیگر جای تاسف دارد ، عرضه‌ی چنین آثاری در طی این چهارسال است . بالطبع این انتظار به‌جاست که خواهان آن باشیم که سینما دچار یک دگرگونی عظیم و نوین در بعد ازانقلاب شود . تا دیگر شاهد سینمائی مبتذل و منحط نباشیم . برای رسیدن به این هدف و برای آنکه چنین اندیشه‌ای جامه عمل به‌خود پوشد . بی‌شک با مشکلات بسیاری رویاروی هستیم . یکی‌ازمشکلات اصولی واساسی زدودن آن نگرش و درهم شکستن آن چارچوبهائی است که غالب فیلمهای پیش ازانقلاب بواسطه آنها ساخته و پرداخته می‌شد .

فیلمی‌چون "جانبازان" بر همان نگرشها و چارچوبها استوار است ، هرچند از صحنه‌های آنچنانی خالی اسـت (یا قبل از نمایش خالی شده است ، چرا که عنوان می‌شود فیلم زمانی حدود نود دقیقه داشته است) . نکتـه مهمتر ، سوءاستفـاده از مسئله‌ای چون‌جنگ است که این فیلم در حد نازلی ، این مسئله را به‌تصویر کشیده است .

مکلوویا

* سـاخته‌ی : امیلیـو فرنانذز ـ بازیگران : پدرو آرمنداریز ، ماریا فلیکس ـ محصول‌مکزیک ، ۱۹۴۸ .

داستان فیلم : در سال ۱۹۱۴ ، در یکی از جزایر مکزیک دختری بنام "مکلوویا" و پسری‌بنام "خوزه مـارینو" یکدیگـر را دوسـت دارند . پدر دختر ، بعلت فقر خوزه با ازدواج این دو مخالف است اما پسـر موفق می‌شـود با کـار شبانه‌روزی اندوخته‌ای ذخیره کند ، پدر مکلوویا نیز به‌وساطت ریش سفیدان محـل راضـی به ازدواج ایـن دو می‌شود ، و سرانجام مقدمات ازدواج فراهم می‌شود . دختـر دیگری به خوزه علاقمند است و سرگروهبان شروری نیز وجود دارد که ازسر تفنن به مکلوویا دلبسته‌است . این دو با مکر وحیله‌های بسیارشان مانع بزرگی در راه‌رسیدن خوزه و مکلوویا به‌یکدیگرند . برخوردهای دو طرف شدت بیشتری می‌یابد ، تا جائیکه سر گروهبان خوزه را مجروح و به‌زندان می‌افکنـد . بعـد از چندی خوزه بدست مردم از زندان آزاد می‌شود و . . .

* مبارزه برای دست‌یابی به خوشبختی در اشکال مادی و معنوی آن ، دستمایه‌ای است که "امیلیو فرنانذز" نسبت به‌آن دلمشغولی بسیاری دارد . "مکلوویا" با قصه‌ای که ذکرش رفت ، نشان از مبارزه‌برای رسیدن به نوعی خوشبخـتی دارد که در عشق به دیگری متجلی می‌شود . "مروارید شوم" نوشته‌ی جان اشتاین بک نیز تقریبا با همین مختصات بیانی و تصویری ، قبلا" توسط فرنانذز به‌فیلم برگردان شده که

حاکی از همان دلمشغولی‌هاست.

عناصر مشترک در این‌دو داستان، مثل مختصات جغرافیائی که در آنجا مردمان فقیر با ماهیگیری امرار معاش می‌کنند، همراه با علائق ودلبستگی‌هایی که حق طبیعی آنهاست و مجموعه تصاویری که فرناندز از آنجا ارائه می‌دهد، تصاویری همانند داد و ستدهای اقتصادی، امواج دریا، تورها وقایقهای ماهیگیری همگی سبب آن شده است که این دو فیلم شباهت بسیاری با هم پیدا کنند. در شکل‌سینمائی این مضامین، فرناندز فقط یک شکل از کار را عرضه می‌کند و آن هم روایت قصه است توام با تصاویر. بهتر گفته شود، کارهای فرناندز به‌سینمای قصه‌گو تعلق دارد.

وقتی به کلیت کار این فیلمساز نگاه می‌شود، آن گیرائی را که بایسته وشایسته یک کار خوب سینمائی است به‌همراه ندارد، که چرایش به‌عوامل گوناگونی بازمیگردد. یکی از این عوامل، که عامل اصلی نیز هست، شخصیتهای قصه و شخصیت‌پردازی فرناندز است. علیرغم آنکه روی این زمینه خوب کار می‌شود، و شخصیتهای اصلی قصه حضورشان در صحنه از برجستگی لازم برخوردار است، اما تماشاگر کمتر با آنها همراه واحتمالا" همدرد می‌شود. اصولا" شخصیتی که فرناندز می‌سازد، شخصیتی نیست که بتواند مقبول عامه واقع شود. هرچند پایگاه طبقاتی او از گستردگی بسیاری برخوردار باشد، که هست. در همین مورد "پدرو آرمنداریز" که‌بازیگر نخست هر دو فیلم نیز هست، مقصر است. او علیرغم آنکه تیپ وانگ اینگونه قصه‌هاست، ولی با آن حرکات اضافی ــ بخصوص بالا بردن مکرر ابروانش ــ و عدم درک موقعیتهایی که مسائل احساسی در صحنه از جلوه بیشتری برخوردار است، این موضوع را تشدید می‌کند.

عامل دیگر به‌چگونگی پیوند تصاویر و ریتم فیلم برمیگردد. قرار دادن تصاویر دور (لانگ شات)، در کنار تصاویر نزدیک (کلوز آپ)، آن هم بصورت مکرر، ریتمی پر نوسان را ایجاد می‌کند. بههمین‌دلیل است که لحظات حساس فیلم عموما" فاقد زمینه‌های هیجان‌ساز برای تماشاگر است. همچنین علیرغم آنکه فضاسازی تصاویر به‌آن شکل سایه روشن‌های شدید (کنتراست) خوبست، و زوایای دوربین نیز حساب شده و بجاست، اما فرناندز توان آنرا که با آنها تماشاگر را جذب کارش کند ندارد، که باز به همان ریتم فیلم برمیگردد.

مکلوویا در شکل کنونیش، که تقریبا" هفتاد دقیقه از آن بنمایش در می‌آید، با آن پایانی که اصلا" معلوم نمی‌شود چه اتفاقی افتاده است و حداقل سعی نشده است بشکل معقولی قیچی خورده و جفت جور شود که صدای اعتراض تماشاگر بی‌رغبت به‌سینما هم بلند نشود (لحن پاسخ مدیر داخلی سینما حاکی از اعتراضات مکرر تماشاگران بود). نسبت به "مروارید شوم" ازکاستی‌های فراوان‌تری برخوردار است. کارگردان با مشخص کردن مکان جغرافیائی قصه (با ریتمی کند)، خوب آغاز می ــ کند. مرحله‌ی بعدی که معرفی شخصیتهای خوزه و مکلوویا و عشق آن دو به یکدیگر است نیز خوب پیش‌می‌رود. اما به‌یکباره خط داستان و بازگو کردن‌آن دستخوش هرج و مرج می‌شود. بعد از آن معرفی مکان و شخصیتها، فرناندز حدود ده دقیقه از فیلم را به‌سواد آموزی خوزه اختصاص میدهد که می‌شد با چندتصویر کوتاه حق مطلب را ادا کرد و گذشت. این قسمت با داشتن یک تصویر درشت از معلم مدرسه که‌مدت مدیدی راجع به‌محاسن سواد داشتن داد سخن می‌دهد، بگونه‌ای آشکار در فیلم برجسته می‌شود. تا به‌جایی که محور اصلی داستان که عشق خوزه‌و مکلوویا باشد، تحت شعاع آن قرار می‌گیرد. بعد از این صحنه است که فیلمساز سعی می‌کند رشته کار را مجددا" بدست گیرد، که توفیق چندانی حاصل نمی‌کند. ناگفته نماند که نام اصلی فیلم، "ماکلوویا" است.

بخش ویژه

(دادگاه ویژه)



ساخته‌ی: کنستانتین کاستا گاوراس – بازیگر: ژاک پرن – محصول فرانسه، ۱۹۷۵

داستان فیلم: در سال ۱۹۴۱ – به‌هنگام جنگ جهانی دوم – که فرانسه در اشغال فاشیزم هیتلری است و حکومت دست نشاندهٔ "ویشی" بر این کشور حکومت می‌کند، چند تن از اعضای نهضت مقاومت فرانسه یک افسر ارتش آلمان را به قتل می‌رسانند. دادگستری ویشی تصمیم می‌گیرد برای دلجوئی از اربابان اشغالگر، شش نفر از زندانیان عضو نهضت را به‌تلافی این قتل تیر باران کند اما در میان زندانیان، کسی که بر اساس قوانین موجود جرمی برای تیرباران شدن داشته باشد، وجود ندارد. از این‌رو، قوهٔ قضائیه با وضع یک قانون خلق‌الساعه که عطف بماسبق هم می‌شود، پرونده ۱۲ نفر را برای کشاندن به‌پای میز محکمه فرمایشی برمی‌گزینند. نمایش آغاز می‌شود و سه تن به‌اعدام محکوم می‌شوند. با دفاع سرسختانه سردبیر سابق روزنامه "اومانیته" که در بین محکومان است، و کوششهای وکیل مدافع جوان آنها، کار دادگاه دچار اختلال می‌شود و...

کاستا گاوراس، فیلمساز یونانی‌الاصل تبعید شده از یونان سرهنگها، تحصیل کردهٔ فرانسه ومقیم این کشور، یکی از جنجال برانگیزترین فیلمسازان جهان است. پس از فیلم جنائی "قتل در قطار" (۱۹۶۵) با دومین فیلمش "گروه ضربت" (۱۹۶۷) قدم در حیطه سینمای سیاسی گذاشت و تسلط فنی و تکنیکی خود را نشان داد. پس از فیلم "Z" (۱۹۶۸) – که مشهورترین فیلم سیاسی تاریخ سینما قلمداد شده – کار او همواره با اظهار نظرهای ضد و نقیضی همراه بوده است. در زیر بارش این نظرها، کاستا گاوراس مدعی می‌شود که اصولا" موضع سیاسی ندارد و فقط یک فیلمساز است (توجه داشته باشید که او به دلیل سیاسی از یونان تبعید شده است). سال بعد، با فیلم "اعتراف" جنجال پیرامون او بالا می‌گیرد، تا جائی که "ژان لوک‌گدار" او را یک فیلمساز "سیا" ساخته می‌نامد. گاوراس همچنان از مرغ تخم طلای خود بیشترین بهره را می‌گیرد و در سال ۱۹۷۲ فیلم "حکومت نظامی" را می‌سازد، درحالی که جنجال وکشمکش بین نظرگاههای موافق و مخالف کاستا گاوراس همچنان ادامه دارد.

فیلم حاضر – "دادگاه ویژه" – از زمانیکه نام کاستا گاوراس با جنجال توام شده، کم هیاهوترین اثر اوست، در عین این که او باز هم انگشت روی یک رخداد واقعی سیاسی گذاشته، و همچنان در مقابل یک مشی مبارزاتی – شیوهٔ مبارزهٔ نهضت مقاومت فرانسه که آن را در ترور افسر آلمانی متجلی

کـرده و ضربـه‌های آن را نشان میدهد ـ مـوضعی گرفته است، امـا در حد سه فیلم قبلی اوهیاهوی چپ و راست ایجاد نکرد. زیرا این مسائل در سایهٔ هیجان دادرسی قرار می‌گیرد. با این حال، موضع یاد شده و هویت و پایگاه وکیل مدافع سختکوش زندانیان (صحنهٔ ملاقات او با خانواده اشرافی‌اش در سـر میز مجلل شام، که در اینجا حذف شده است) همچنان نشان دهندهٔ دیدگاه‌خاص کاستا گاوراس است.

هرچند درمورد دیدگاههای سیاسی ـ اجتماعی این فیلمساز اختلاف نظر فراوان است، در مـورد توانائیهای تکنیکی او کمتر تضادی وجود دارد.

فیلمهای گـوناگون برای بیان مضامینشان از چارچوبهای مشخصی بهره می‌گیرد، چارچوبهائی کـه در غـالب موارد کـاربردشان شکل خاص و کـلاسیک را دارا هستند: شخصیت‌پردازی، سکانس‌بندی‌ها، مـونتاژ، فرود و اوج داستان و غیره کـه همگی در صورت کاربرد درست و اصولیشان در خدمت توفیق یک فیلم هستند. هرکدام از این نکات ذکر شده و یا نشده، یکسری قواعد و سنت‌های اجرائی را یدک می‌کشند، که در رابطه با شناخت عمیق یا سطحی سازنده محک کار او بوسیله بیننده است.

کاستا گاوراس، در مقام یک فیلمساز هوشیار و توانا (که این توصیف حتی از سوی مخالفانش نیز مورد تردید قرارنگرفته‌است) تمامی این قواعد و سنتها را به‌خوبی می‌داند و مهمتر از این، خوب اجرا می‌کند، که همین مهم است. زیرا اگر او ناتوان در بیان حرفش می‌بود، اصولا جنجالهای سیاسی هـم در اطراف او برپا نمی‌شد. در کلیت می‌شود گفت، او مقصودش را خوب مطرح می‌کند و این اصل قضیه است.

نگاهی بـه آثار این فیلمساز، کـه اتفاقا" غالب آثار شاخص او را در تهران بنمایش گذاشته‌اند، نشان از همین توانائی‌هـا دارد، امـا گاوراس در محدوده همان چارچوبهای مذکور، آثارش ویژگی‌های شایان توجـه دیگری نیـز بـه همراه دارد. کـه مهـر و نشان اوست. " طنـز پـردازی‌هـای سیـاه " (بـه‌یاد بیاوریم صحنه‌ی دادگاه را در فیلـم "اعتراف" و یا صحنه‌ی انتخاب رئیس دادگاه در همین فیلم " بخش ویژه") ، انتخاب نوع رنگ فیلم، بازی با تصویر و اشیاء زمینه تصاویر، چگونگی افتتاحیه سکانس‌ها، فلاش‌بکهای رؤیا گونه همراه با دیزالو و تروکاژهای انجام شده در لابراتوار (مثلا" صحنه‌ای از فیلم "اعتراف" که برای بهوش آوردن "آرتور لندن" سطلی از آب بر روی او ریخته می‌شود که بـا تروکاژی زیبا به‌ساحل دریا بدل می‌شود، و یا صحنه‌ای از فیلم "حکومت نظامی" که تصویر مستشارنظامی " ایـو مونتان" بدل به عکسی می‌شود که با یک دیزالو به‌زندگی راحت او در گذشته پیوند می‌خورد)، وقـوع اوج داستان در اول فیلم و سپس روندی متعادل که سرشار از لحظه‌های دلنشین است (این یک که بنظر می‌رسد سبک جا افتاده کارهای گاوراس است) ، ایجاد شخصیتهای دلقک‌گونه از چهره بازیگران نقش منفـی (مثلا" نوع چهره‌پردازی دلقک گونه‌ای که از سرهنگان فیلم "زد" می‌شود، یا چهره‌هائـی که‌از هیئت قضائی درهمین فیلم "بخش ویژه" می‌شود و نمونه‌های دیگر که یک موردش به مدد لنز واید صـورت می‌گیرد) ، انتخاب زوایای خاص برای دوربین که با احساس تماشاگر رابطه نزدیک برقرار می‌ـ کند، بخصوص زوایای دوربین برای نشان دادن مکان نمایشی داستان و چند قلم دیگر که همگی مشخصهٔ این مهر و نشان خاص کار کاستا گاوراس است.

فیلم "بخش‌ویژه" با یک تیتراژ بعنوان سکانس‌افتتاحیه آغاز می‌شود، که جهت و کلیت حرف فیلمساز را درخود دارد. این قسمت با بالا رفتن چوب یک رهبر ارکستر که بر روی سه پایه دفتر نت می‌کوبد آغاز می‌شود، بدنبال این حرکت یک نوازنده "آبوا" نوا سر میدهد. به‌تدریج نوازندگان شروع به‌همراهی مـی‌کنند. تصاویر به‌تدریج از نماهای نزدیک (کلوز آپ) به‌جای خود به نماهای متوسط (مدیوم شات)

و دست آخـر به نماهای دور "لانگ شات) می‌دهد. در نماهای دور شاهد عده‌ای از رجال سیاسی ـ اجتماعـی "ویشی" هستیم که در اوج جنگ و گریزهای جنگ جهانی دوم با آسودگی به‌مثابه ابلهانـی تـن‌پرور، مشغول تماشای یک اپـرای سرگرم‌کننده هستند. فیلمساز با همین صحنه شخصیتهای اصلی و موقعیت زمان و مکان را بنمایش می‌گذارد.

بعـد از این آغاز طبق همان روش ذکر شده، تدارک وقوع اوج داستان فیلمش را در همان ابتدا مـی‌بیند، و چـه زیبا نیـز زمینه‌سازی کـرده و به‌پایان می‌برد. افسری که باید بوسیله اعضای نهضت مقاومت کشته شود به‌ایستگاه مترو می‌آید. لحظه‌ای که درب قطار باز می‌شود تا افسر سوار شود، بسویش شلیک می‌شود. حرکت آهسته دوربین (اسلو موشن) به‌هنگام فرار اعضای نهضت مقاومت از زیر زمیـن مترو، ریتم مناسبی ایجاد کرده که هر لحظه‌اش ساعتی به‌نظر می‌رسد و التهاب عجیبی تماشاگر را فرا می‌گیرد. حرکت آهسته به‌تدریج به حرکت متعادل تصاویر (۲۴ کادر در ثانیه) تبدیل می‌شود واز این پس کاستا گاوراس به‌ساخت و در کنار هم قرار دادن‌لحظات می‌پردازد. عمده صحنه‌ها مربوط به تعییر قانون و نوشتن قانون تازه و همچنین برقراری و نمایش مضحکه گونه‌ی دادگاه فرمایشی می‌شود. علیرغم آنکـه نقطه‌ی اوج همان آغاز اتفاق افتاده است مع‌الوصف تماشاگر با رغبت به‌تماشا می‌نشیند و این را کاستاگاوراس با ظرافتهای پرداخت نکات به‌ظاهر کوچک ـ که با وسواس و دقت‌نظر شکل گرفته‌اند ـ به‌پیش می‌برد، جدا از این عمده‌ی کار گاراس نیز متکی بربازی شخصیتهای مثبت و منفی و تضادهای آنهاست، موفقیت تجاری آثار گاوراس را نیز باید در همین مورد آخر جستجو کرد.



سگ‌ولگرد

ساخته‌ی: آکیرا کوروساوا ـ فیلمنامه: ریوزو کیکوشینا ـ فیلمبردار: آسایی شینگایی ـ موسیقی متن: نیوموها یاساکا ـ بازیگران: توشیرو میفـونه تاکاشی شیمورا ـ ایکومیوشی ـ محصول ژاپن، ۱۹۴۹.

داستان‌فیلم: اسلحه افسر جوانی (مورا کامی) که تازه به‌خدمت پلیس درآمده در اتوبوس بوسیله جوانی بنام "یوسا" به‌سرقت می‌رود. مورا کامی که پر از شهامت و صداقت است، همه جا را بدنبال سارق می‌گردد. از پرونده‌های اداره پلیس گرفته تا پاتوق‌های جنـایتکاران وکارچاق‌کن‌ها. او سرانجام موفق می‌شود به‌کمک یک کمیسر کارکشته و مجرب، یوسا را که به‌وسیله اسلحه اوچند قتل انجام داده است، دستگیر کند.

سگ ولگـرد از کـارهای خوب کـوروساوا نیست. می‌توان بی‌محابا نوشت که فیلم بدی هم هست. حال دیگر بعد از این چند سال بخوبی میدانیم که خصلت‌های شرقی کوروساوا کارهای او را برای

تماشاگر ایرانی دلپــذیر می‌کند. متوجه هستیم که " درسواوزالا " فیلم پر بیننده و موفقی از این لحاظ بوده است و می‌دانیم که کوروساوا نزد تماشاگر عادی و سینمائی‌نویس این سالها از خوش‌اقبال‌ترین فیلم سازان ژاپنی بوده است اما برغم همه آنچه آمد فیلم سگ ولگرد محصول ۱۹۴۹ فیلم بدی است.

مشکل از ســال تهیه فیلم است، آخرین سال دهه چهل سال مهمی است برای کسی که می‌خواهد در قلمرو فیلم جنائی و پلیسی طبع‌آزمائی کند. کورو ساوا اولا " دردسر را خود آغاز می‌کند که می‌کوشد درزمینه‌های گوناگون و گاه متضاد خود را بیازماید و ثانیا " فیلمی چون سگ ولگرد را در روزگاری می‌ـ سازد که سینما لااقل دو دهه خوب و موفق را در زمینــه فیلــم‌های جنــائی وپلیسی پشت سر گذاشتــه است. کوروســاوا هیچگاه آدم گنگ و پرتی نبوده است که نداند نبض سینما در کجاها است که می‌زند. او سینمــای آمریکا و بخصــوص نوع سینمای پلیســی آنرا بخوبی می‌شناخته است. کوروساوا همچنان که به گورکی و شکسپیر عشق می‌ورزد بخوبی می‌داند که در هالیوود چه می‌گذرد، لذا اشکال کار از پیاده‌کردن نوع سینمای پلیســی در سینمای ژاپن ریشــه می‌گیرد. درست اســت که در ســالهای پس ازجنگ و قضیه هیروشیما زمینه فرهنگ غالب ومغلوب در ژاپن مساعد بوده است و فقر و فحشا و فساد امان از همه‌کس بریده بوده است اما نفس زمینه مساعد، حجتی کافی برای کار کردن در زمینه سینمای پلیسی را فراهم نمی‌آوردو تازه اگر در این زمینه کار شد (نمونه همین فیلم سگ ولگرد) دلیلی بر توفیق فیلم خارج از خود فیلم وجود ندارد.

نوع سینمای جنائی و پلیســی محدوده‌ای دارد که حتی به کلیشه معــروف است. خارج از کلیشه عمل کــردن موقعی میسر است که آدم کلیشــه را خیلی خوب بداند وبتواند وراء آن کاری انجام‌دهد، که کوروساوا چنین نمی‌کند. هرچند این بکــرات ثابت شده است که کسانی که در محدوده کلیشه کــار می‌کنند بسیار موفق‌تر از آنانی هستند که خود را آوانگارد (پیشرو) می‌پندارند. فیلمساز آوانگاردخوب بسیار بسیار کم داریم.

سگ ولگرد بر زمینه مساعد یک فیلم جنائی و پلیسی شکل گرفته است. سال تهیه و توجه‌کوروساوا به‌خارج مــرزهای ژاپن و دیگر عوامل و بخصوص فیلمسازی بلد بودن کوروســاوا می‌بایست که کار را موفق می‌کرد که نکرده است. اشکال کوروساوا در کجا است و مشکل فیلم‌از چیست؟

انتخاب نوع سینمای پلیسی برای کوروساوا کار درستی نــبوده است. و فیلم بد است چون سینمای پلیسی نیست. رنــگ و لباس و فضــا و حرکتها و بازی‌ها و اسلحه در سینمای پلیسی اولا " مشخص‌است و ثانیا " تعــریف شده و با معنی. انتخاب لباس سفید برای ضد قهرمان فیلم پلیسی بطور یک مثال و تنها مثــال بهترین نمونه است. لباس از مهمتــرین ارکان تشکیل دهنده بخصوص در سینمای جنائی و پلیسی است. عدم دقت در آن و یا بدتر که آوانگاردکار کردن‌با آن نابخشودنی است.

لاری

ساخته‌ی: ویلیام ای. گراهام. بازیگــران: فردریک فارست ــ تین دیلی.

داستان فیلم: لاری که از کودکی در محل نگهداری کودکان عقب افتاده تحت نظر بوده، در جوانی با نظــارت یک پرستار، تجربه‌ی تازه‌ای را آزمون می‌کند. پرستــار با اعتقاد به‌این که لاری در واقع امکــان ورود به‌جرگه‌ی اجتماع را دارد، تلاش خــود را صرف اثبات چنین نظریه‌ای می‌ـ کند. ازین پس، کوشش او با پیروزی‌ها وشکستــ هائی همراه می‌شود.

"لاری" یک فیلم سینمــا ــ تلویزیونی‌ست. یعنی که فیلمی سینمائی ست مختص تلویزیون. و در

نتیجه با همه‌ی خصوصیات یک ساخته‌ی تلویزیونی مثل سریال: بدون کش و قوس قضایا مطرح می‌شود. معارفه‌ی تماشاگر با آدمهای اصلی فیلم، در ساده و واضح‌ترین شکل خود به‌عمل می‌آید. و آنگاه درونمایه‌ی فیلم با ضریبی فزاینده گسترش پیدا می‌کند. و همه‌ی این‌ها بی شاخ و برگ اضافی‌ست (گفتیم که چنین رویه‌ای، کم وبیش از مختصات فیلمسازان تلویزیونی‌ست.) فیلمساز، درونمایه‌ای را که بهرحال واجد گیرائی‌هائی ــ هرچند سطحی ــ است، با چاشنی برداشت‌هائی روانکاوانه به یک فیلم روانشنانه تبدیل می‌کند که اگردرین زمینه موفق نیست در نگاهداشتن تماشاگر و معلق گذاشتن او بالنسبه موفق‌است. از این گذشته، آنچه به‌نظر می‌آید بیشتر مد نظربوده، رویا رو گذاشتن معصومیت ودرنده‌خوئی (فرضا") بوده: خرج کردن ۵ دلار برای یک قهوه، و یا دادن‌سکه به آن زن برای تلفن، و در کل از وقتی که لاری، حضور در جامعه را تجربه می‌کند به‌نوعی مقابله‌ی معصومیت و ضد آن مطرح می‌شود. چیزی که پرستارهم به‌آن معتقد است و بارها بدان اشاره دارد. لاری انگار که تازه متولد شده (منتها درجوانی) و با چنین ذهن نیالوده‌ای، زیستن در جامعه‌ای که گرفتار در تار و پود زد و بندهای خویش است کار آسانی نیست. هضم کردن آن حوصله می‌خواهد (چیزی که پرستار و لاری از خود بروز می‌دهند.) و در آخر لاری برای رسیدن به‌یک چنین توانائی، زندگی مستقل و بدون تحت‌نظر بودن مستقیم و غیرمستقیم را برمی‌گزیند. اینجاست که معلوم نیست فیلمساز برکدام نظریه پا می‌فشارد: لاری معصوم است و جامعه درنده‌خو؟ پس چرا در آخر، او را روانه‌ی اجتماع‌می‌کند و تنهایش می‌گذارد؟ لاری باید چنین جامعه‌ای را بپذیرد؟ چه اجباری در آنست که ذر نهایت لاری مثل دیگران بشود؟

گفتیم که وقتی ازین دیدگاه ــ حالت روانشناسانه‌ی فیلم ــ به آن بنگریم، کار، لقی بسیار دارد. و اصولا از دیدی درست و تحلیلی (در امر روانکاوی لاری و جامعه) تهی‌ست. یعنی این که لاری درحد فیلم "چارلی" که لاری زمینه‌ی مشابهی با آن دارد نیست. و صرفا روبنای گیرای آن را در نظر داشته‌و گفتیم که در این حد موفق هم هست.

پنجهٔ گربه

ساخته‌ی: سام تایلور ـ بازیگر: هارولد لوید
محصول آمریکا، ۱۹۳۴

داستان فیلم: یک مبلغ مذهبی آمریکائی همراه با همسر و فرزند خردسالش به‌چین می‌رود. پس از گذشت بیست سال، فرزند او با خلق و خوئی که خاصه‌ی چینی‌هاست به‌آمریکا باز می‌گردد. او که میخواست ادامه دهنده‌ی راه پدر باشد در تارهای توطئه‌ای مافیا گونه گرفتار می‌شود. در ساخت و پاخت‌های سیاسی بر سر به‌دست آوردن مقام شهرداری، او انتخاب می‌شود به‌این خاطر که مجری اوامر گانگسترها،



مقاطعه‌کارها، رشوه‌دهندگان و ... باشد. اما به‌ستیز علیه آنها می‌پردازد.

"پنجهٔ گربه" از جمله فیلمهائی بود که

هارولد لـوید را به‌سینمـای ناطق وصل کرد. و می‌بینیم که همچـون چارلی چاپلین، ویژگی‌های شخصیت صامت خود را از دست می‌دهد. فیلم، البته، در تمـامیت خـود موفق اسـت اما درین میان هـارولد لوید، هارولد لوید سینمای صامت نیست. ریـزه‌کاری‌های ویـژه‌ی تیـپ او از دست می‌رود، و در چنـگ کلمـات اسیر می‌شود. پس "پنجهٔ گـربه" را می‌توان از دو جهـت بررسی کرد: کل فیلم که گفتیم در بیان آنچه میخواهد بگوید موفق است. و دوم، شخصیت هارولدلوید که تحـت تاثیر ناطق و توفیق فیـلم، جذابیت لازمه را ندارد.

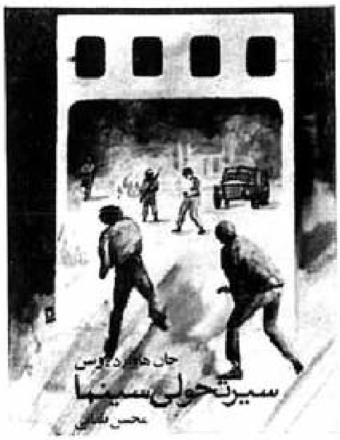
پنجهٔ گـربه را می‌توان از جمـله فیلم‌های پیشتازی دانست که در صدد افشای مفاسدجامعه‌ی آمریکا اسـت. (زد و بندهای سیاسی، فریبکاری مردان ردهٔ بالا، و در کل هرج و مرجی که در تمام سطوح زندگی آمریکائی جریان دارد.) می ــ بینیم که‌چنین فیلم‌های در سینمای‌آمریکا، فراوان ساخته‌شده، به‌عنوان نمونه: کاپریکورن یک، بروبیکر که ساخته‌های تازه‌ای هم به‌شمار می‌روند. هارولد لوید، در "پنجهٔ گربه"، آمریکائی تبار اما بزرگ شده‌ی چین است. از همـان صحنه‌های نخستین که‌او پا به‌آمریکا می‌گذارد، فیلمساز ــ سام تایلورــ جانبداری آشکار خود را از خصلت چینی‌ها بیان می‌کند: هارولد لوید، جعبه‌ی سکه‌های طلا را به یکی از معرکه جنبانان فساد می‌سپارد، بی‌هیچگونه شک و تردید. این نشانه‌ای از خلوص و اعتمادی‌ست که فیلمساز در شخصیت یک چینی سراغ می‌گیرد. و بیش از آن، برجسته کردن دغلکاری و تـزویـر آمریکائیهاست. در میان ناباوری همگان ــ توجه کنیـم به‌صحنه‌ای‌که خبرنگاران منتظر ورودکاندیدای مقـام شهردارهستند در حالی که او از مقابلشان عبور می ــ کندهارولد لوید، به‌مقام شهرداری می‌رسد. آنچه او به‌عنوان پاکسازی به‌اجرا درمی‌آورد، به‌معنای در افتـادن با همـه‌ی مقام‌هائی‌ست که یک سرش به فرماندار و سر دیگرش به‌گانگسترهای مافیا مآب وصل است.

سام تایلـور، تا نیمه‌ی اول فیلم با دیدی واقعگرایانه به‌پیش می‌رود. امـا در نیمـه‌ی دوم، هم به‌این خاطر که فیلم جنبه‌ی کمدی دارد و هم از این رو کـه هارولد لـوید مجالی برای ارائه‌ی شیرینکاری‌های کمیـک خود به‌دسـت آورد، فیلم دچار قهـرمان‌سازی می‌شـود و در چاله‌ی سینمای رایج: (بدها سـرانجام فنا می‌شوند و خوب‌هـا پیروز) می‌افتد. و از حق نبـاید گذشـت همین نیمهٔ دوم است که حالی به‌فیلم می‌دهد و هارولد لوید را در مسیر شخصیت آشنای خود به‌پیش می ــ راند. (صحنه‌ی خوب اقرار گرفتن از تبهکاران را با آن تمهید خنده‌ساز سر بریده روی سینه، به خاطر آوریـم). سـام تایلور، دانسته و آگاهانه این واقعیت را نادیده‌می‌گیرد که چنان تبهکارانی به‌راحتی می‌توانند شهـردار دسـت و پا چلفتی اما مومن به اصـلاحات‌ـرا از پا درآورند. و جائی که انتخاب شهردارش آنگونه مفتضح برگزار می ــ شود، قانونی عمـل کردن شهردار مضحکه‌ای‌بیش نیست. امـا گفتیم که فیـلم "هارولد لوید" را دارد. و به‌قصـد کمـدی بودن هم ساخته شده. پس تعجبـی ندارد که سـام تایلور، واقعیت را فدای نجـات فیـلم از مخمصـه‌ی جدی بودن و غم‌انگیز شدن کند، که می‌کند.

با این‌وجود، او با همـه‌ی زیگـزاگ‌هـا و بندبازیهایش، فیلم را نجات می‌دهد و درلفافه‌ی برخوردهای کمیک، حرفی را بازگو می‌کند که‌امروز از درونمایه‌های سینمای آمریکا به‌شمار می‌رود.

درباره‌ی هارولد لوید و بی‌رنگ شدن‌شخصیت ویژه‌ی او درین فیـلم، باید گفـت که تنـهـا در نیمه‌ی دوم است که او به‌تیپ آشنای خود ــ آن هم نه‌با ریزه‌کاریهای بازی با صورت در فیلم‌های صامتش ــ بازمی‌گردد. در واقع آنجـا که هارولد لوید از دسـت می‌رود، فیـلم در خـط و ربطی درست و واقعگرایانه گـام برمی‌دارد (نیمهٔ اول) و آنجا که هـارولد لوید شخصیت قدیمی خود را به‌دست می‌آورد، فیـلم از دسـت می‌رود (نیمهٔ دوم).

معرفی کتاب



سیر تحولی سینما

نویسنده: جان هاوارد لاوسن
مترجم: محسن یلفانی
چاپ اول، تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه ـ انتشارات آگاه، ۱۳۶۲ ـ ۲۸۸ صفحه، ۴۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

"سیر تحولی سینما"، ترجمهٔ دو بخش: "سینمای صامت" و "سینمای ناطق" از کتاب "فیلم: روند آفرینشی" است، و مترجم در مقدمه‌ای که بر کتاب نگاشته، نویسنده‌اش را چنین معرفی می‌کند:

"... . نمایشنامه نویس، فیلمنامه نویس، نظریه‌پرداز و منتقد اجتماعی آمریکائی (است که او را) "استاد جنبش انقلابی تئاتر" آمریکا و "امید تئاتر ایالات متحده" خوانده‌اند. ... کار ادبی و هنری لاوسن همواره در ارتباط تنگاتنگ با فعالیت و مبارزهٔ اجتماعی او صورت گرفته‌است، چنانکه در سال ۱۹۴۷... نام او در صدر لیست سیاهی قرار گرفت که به‌وسیلهٔ "کمیتهٔ فعالیتهای ضد آمریکائی" کنگره ایالات متحده تهیه شده بود"

یلفانی، کتاب را در همان مقدمه، این‌گونه توصیف کرده است:

"... . بیش از آن که یک شرح گزارشی و مفصل از تاریخ سینما باشد، تحلیل و فشرده‌ای است از جریان‌ها و سبک‌ها و آثار مهم سینمائی که خطوط اصلی و تعیین کنندهٔ تاریخ این هنر را تشکیل می‌دهند."

۱۶ صفحهٔ آخر کتاب، شامل ۲۷ تصویر از ۲۷ فیلم مهم تاریخ سینماست که بر روی کاغذ مرغوبتر چاپ شده است.



سینما و رئالیسم

مجموعه مقاله و گفتگو
گردآورنده: امید روشن ضمیر
مترجمان: بابک عمادی ـ امید روشن‌ضمیر
چاپ اول، تیراژ: ۱۵۰۰ نسخه ـ نشر نما، بهار ۱۳۶۲ ـ ۱۸۴ صفحه، ۲۵۰ ریال ـ قطع وزیری.

"سینما و رئالیسم" به‌همت امید روشن‌ضمیر که پیش از این مجموعهٔ "پیام سینما" را از او خوانده بودیم، انتشار یافته است. بیشترین سهم از کتاب حاضر، به "آندره بازن" ـ منتقد و تئوریسین سرشناس فرانسوی ـ اختصاص یافته است. سه مطلب کوتاه از ژان رنوار، فرانسوا

تروفو و ژان کوکتو در تجلیل از او به‌چاپ رسیده و یک مطلب درتحلیل نظریه‌های بازن ، نوشتهٔ گرد آورندهٔ کتاب. مقالاتی نیز، از نوشته‌های بازن ترجمه شده است: تکامل زبان سینما ، امکانات و محدودیت‌های مونتاژ ، زیبائی‌شناسی واقعیت: نئورئالیزم ، سیاست مؤلفین ، سرنوشت ژان گابن.

سه مطلب نیز، درباره ژان کوکتو است: گفته‌های ژان کوکتو ، معرفی یک سینماگر: ژان کوکتو ، فصلی از فیلم "اورفه" اثر ژان کوکتو.

سایر بخش‌های کتاب عبارتند از:

وظیفه حقیقی سینما قصه گفتن نیست (چزاره زاواتینی)، مصاحبه با الیا کازان (میشل‌سیمان)، جنگجوی آمریکائی در جنگ سرد (پل وندروود)، ژان رنوار ۴۰ ــ ۱۹۳۵ (امید روشن ضمیر).

در پایان کتاب، ۱۳ تصویر مربوط به‌مطالب کتاب، بر روی کاغذ مرغوب چاپ شده است.



دایرة المعارف سینمائی

تالیف بیژن خرسند

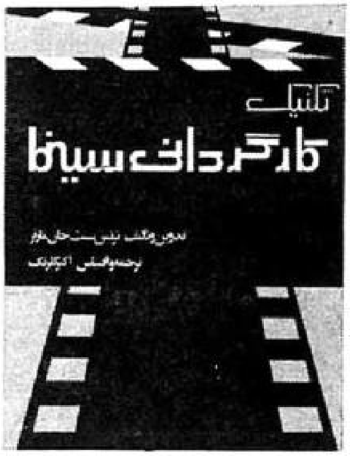
چاپ اول ، تیراژ: ۶۶۰۰ نسخه ــ انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۱ــ ۴۱۹ صفحه، ۱۴۰۰ ریال ــ قطع ۲۱ × ۳۰.

سرانجام ، نخستین فرهنگ سینمائی به‌زبان فارسی با کوشش بیژن خرسند ــ یکی از با سابقه ترین منتقدان فیلم در ایران ــ منتشر شد. "دایره المعارف سینمائی" هر چند کاستی‌هائی دارد اما به‌عنوان تنها منبع موجود به‌زبان فارسی، غنیمت است و همت مولفش ستودنی.

بخش اول کتاب ، فرهنگی‌ست دربارهٔ ۱۲۴۲ آهنگساز، تهیه‌کننده، طراح صحنه، طراح لباس، فیلم، فیلمبردار، فیلمنامه نویس، کارگردان، و هنرپیشه، همراه با ۵۴۰ تصویر.

بخش "ضمیمه‌های" کتاب در ۲۰ صفحه، اطلاعات مختصریست دربارهٔ جشنواره‌ها و جایزه‌ها، جلوه‌های مخصوص، دوربین، روش‌های نمایشی، سینمای کشورها، فیلمبرداری رنگی، کارگاههای فیلمسازی، گروه فنی، مدارس سینمائی، نقاشی متحرک، نماها، نوع، وسایل.

مولف در این بخش، واژه‌هائی فارسی به عنوان برابر با اصطلاحات سینمائی انگلیسی پیشنهاد کرده است.



تکنیک کارگردانی سینما

تدوین و تالیف: ترنس سنت جان مارنر
ترجمه و اقتباس: اکبر گلرنگ
چاپ اول، تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه، ۱۳۶۱ ۲۱۷ صفحه، قیمت پشت جلد ۶۵۰ ریال، در کتابفروشی ۵۵۰ ریال ــ قطع رقعی.

عنوان "ترجمه و اقتباس" نشان می‌دهد که مترجم در متن کتاب تغییراتی داده و قسمتهائی را نیز شخصا" نوشته است. با این حال، چون متن اصلی در دسترس نیست، میزان این دخل و تصرف به‌طور کامل مشخص نیست.

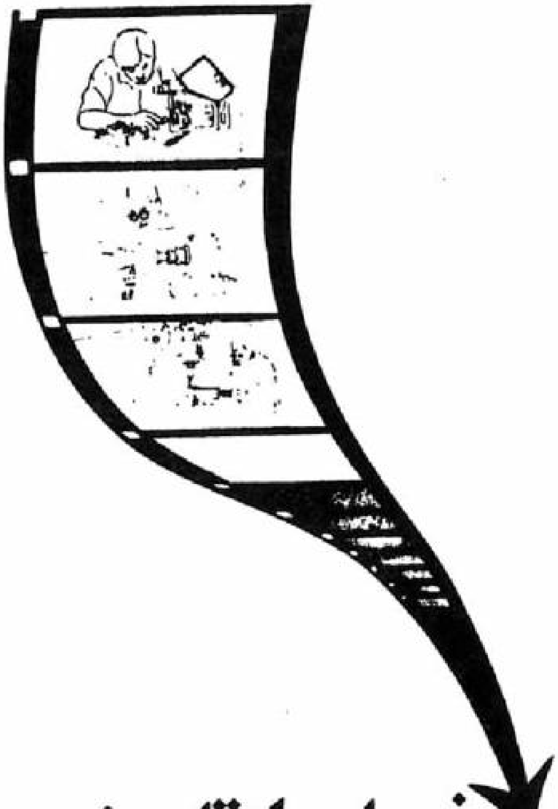
کتاب، یک راهنما برای کارگردان ازنخستین لحظه‌های شکل‌گیری یک موضوع، و بیشترین تکیه آن بر کار در مراحل فیلمبرداری است. کوشش شده که با ذکر مثالهائی از فیلمهای معروف و

بقیه در صفحه ۱۶

آنچه میخوانید، از مقدمه "دائره المعارف جهانی فیلم" (چاپ ۱۹۷۲) تالیف "دکتر راجرمن ول" ترجمه شده و شما را با سیر مراحل مختلف اختراع سینما از سالهای بسیار دور، و رخدادهای مربوط به آن از سال ۱۸۹۵ – که بواسطهٔ اولین جلسهٔ نمایش فیلم، سال رسمی اختراع این پدیدهٔ قرن خوانده می‌شود – آشنا می‌کند.

سال‌شمار تاریخ سینما

از آغاز تا ۱۹۱۶



فصلی از تاریخ سینما

مقدمه تاریخی سینما شامل:

– تئاتر سایه‌های شرق دور.

– ایجاد توهمات نوری با استفاده از چراغ و آینه که تاریخش بازمیگردد به زمانهای بسیار اولیه.

– رشد یک علاقه شدید به سرگرمیهای نوری (پانورامای "بارکر" در ۱۷۸۰ – ایدوفوسیکون "دولادر بوئیگ" در ۱۷۸۱ – دیورامای "داگر" در ۱۸۲۲) در طول نیمه دوم قرن هیجدهم و قرن نوزدهم.

سالهای پس از میلاد مسیح:

۱۳۰ – "پتولمی الکساندریا" در مطالعه نوری خود راجع به قانونهای انعکاسی به‌پدیده دوام تصویری دست یافت.

۱۲۵۰ – "لئون باتیستا آلبرتی" کشیش ایتالیائی یک وسیله نور و سایه اختراع کرد. پیشتازی برای "اتاق تاریک" جهت استفاده هنرمندان ملهم از طبیعت.

۱۲۶۷ – "راجر بیکن" راهب انگلیسی کاربرد آینه‌ها و عدسی‌ها را تشریح کرد.

۱۵۰۰ – "لئوناردو داوینچی"، "اتاق تاریک" را تشریح کرد: اتاقی تاریک که تماشاگر میتواند تصویری از روشنائی دنیای بیرون را که از میان روزنه کوچکی به‌درون تابیده شده است، ببیند. بعدها در سال ۱۵۶۸ "اتاق تاریک" بوسیله تعبیه یک عدسی بجای روزنه ساده متحول شد. "اتاق تاریک" را میتوان سر آغازی هم برای عکسبرداری و فیلمبرداری و هم برای نمایش تصویر روی پرده به‌حساب آورد.

۱۶۷۱ – "آتاناسیوس کیوچر" یک کشیش یسوعی "فانوس جادو" را در جلد دوم کتابش

"Ars Magna Lucis et Umbrac"

تشریح کرد. اما "فانوس جادو" ظاهرا" از زمانیکه "پپیس" یکی از آنها را سالها قبل از این تاریخ خریده بود بطور گسترده‌ای شناخته شده بود.

۸۰ – ۱۷۷۰ – رواج گسترده تاتر سایه سبک‌چینی در فرانسه، آلمان و انگلیس.

۱۸۱۴ – در فرانسه "نیسوفور نیپس" کار روی عکاسی را شروع کرد. و از سال ۱۸۲۹ به‌بعد با همکاری "لوئی – ژاکوس – مندی – داگر" کارش را ادامه داد. قبل از این تعدادی از دانشمندان بدون کسب موفقیت هدف خود را روی این مسئله که بتوانند تصویر حاصله از "اتاق تاریک" را ضبط و ثابت کنند گذاشته‌بودند.

۳۱ – ۱۸۲۴ – "پیتر مارک راجت"، "مایکل فارادی" و تعداد دیگری از دانشمندان روی پدیده دوام تصویری مطالعه میکردند.

۱۸۲۶ – "تاماتروپ"، یک اسباب‌بازی علمی، برای اولین بار عملا" قانون دوام تصویری را ثابت کرد.

۱۸۳۳ـ "پیاتین" بلژیکی و "استامپفر" اتریشی دستگاهی را که "صفحه جادو" نام نهادند توسعه دادند (آلیا سفانتسکوپ، استروبوسکوپ، فوناکیستیسکوپ).

۱۸۳۴ ـ "ویلیام هورنر"، "زئوتروپ" یا چرخ زندگی را که یک صفحه جادوی پیشرفته‌تری بود اختراع و به‌ثبت رساند. این دستگاه توهمی از حرکت را در یک نقاشی خنده‌دار بوجود می‌آورد.

۳۹- ۱۸۳۵ـ "فاکس تالبوت" انگلیسی و "داگر" موفق شدند که تصاویر دریافتی ازعدسی "اتاق تاریک" را ثبت شیمیائی کنند، بنابراین به‌عکاسی دست‌یافتند و موفقیتی نصیبشان شد.

۱۸۳۹ ـ "وتیستون" انگلیسی روی تصاویر دوربین دو چشمی مطالعه کرد و یک وسیله برجسته بینی درست کرد و امکان ساختن "داگرو تیپ" برجسته‌بین راپیشنهاد کرد.

۱۸۵۰ ـ عکاسی به دستگاه اسلاید فانوس جادو الحاق شد.

۵۴ـ ۱۸۵۳ ـ "اوچاتیوس" اطریشی، "سکوئین" فرانسوی، "دوبوسک" فرانسوی و دیگران تاباندن تصاویر متحرک عکاسی را با جداگانه بکار گرفتن‌عکسهای ثابت ژستی و یک صفحه جادو تجربه کردند.

۱۸۷۳ ـ "مای بریج" انگلیسی که در کالیفرنیا کار می‌کرد، تجارب خود را در عکاسی مرحله‌ای از حرکات تسلسلی انسان و حیوان آغاز کرد.

۱۸۷۷ ـ "پراکسینوسکوپ" "ریناد" بصورت‌یک پروژکتور نمایش دهنده تصاویر پیاپی در روی پرده در سال ۱۸۷۹ در فرانسه تکامل پیدا کرد.

۹۵ ـ ۱۸۷۸ ـ "ماری"، فیزیولوژیست فرانسوی، گونه‌های متعددی‌از دوربین را برای ضبط اعمال و حرکات انسان و حیوان تکامل بخشید.

۱۸۴۴ ـ "ایستمن" آمریکائی اولین فیلم‌حلقه‌ای برای استفاده در دوربین کداک را تولید کرد

۱۸۸۷ ـ "ادیسون"، "فونوگراف" را توسعه داد و اولین گامها را با دستیارش "دیکسون" در تحقق‌بخشیدن به صدابرداری سینما و درست کردن وسیله‌ای برای توام کردن صدای ضبط شده برداشت.

۱۸۸۸ـ "لاپرینس" انگلیسی طرحی برای دوربین و پروژکتور را به‌ثبت رساند که احتمالا" غیر عملی و نشدنی بود. وی در سال ۱۸۹۰ ناپدید شد.

۱۸۸۹ ـ "ایستمن" کوشش خود را برای اختراع و ثبت فیلم عکاسی قابل انعطاف بکار برد (حاصل این تلاش برای ثبت فقط در ۱۸۹۸ منتشر شد). "فریس گرین" انگلیسی طرح خودش را برای یک پروژکتور به ثبت رساند. "ریناو" با فیلم سوراخ‌دار تجربه کرد.

اولین "کینتوفونوگراف" به‌معرض نمایش گذاشته می‌شود: صبح بخیر آقای ادیسون، (ترکیبی از سیلندر گرامافون و کینتوسکوپ).

۹۱- ۱۸۹۰ ـ "ادیسون" از فیلم سوراخ‌داراستفاده کرد. دوربین کینتوگرافش را توسعه داد و کینتوسکوپ جداگانه‌ای‌را برای تماشا کردن (چیزی شبیه به‌شهرفرنگ) درست کرد (که در نیویورک، لندن و پاریس در سال ۱۸۹۴ رواج تجاری پیدا کرد).

۱۸۹۲ ـ "ریناو"، "تاترا پتیکی" خود را درپاریس افتتاح کرد که اولین سالن نمایش فیلم به‌حساب می‌آید اما فقط تصاویری را که با دست ترسیم شده بود نمایش میداد.

۱۸۹۳ ـ "کینتو فونوگراف" در شهر فرنگ یکنفره درنمایشگاه جهانی شیکاگو به‌نمایش گذاشته شد.



۹۶- ۱۸۹۵ ـ "برادران لومیر" سینماتوگرافی تجارتی را در پاریس (دسامبر ۱۸۹۵) و متعاقب آن درخارج‌از کشور رواج دادند. "پاول" در انگلستان، "آرمات" و دیگران در آمریکا و "اسکلا دانوسکی" در آلمان تاباندن تصاویر سینمائی روی پرده را بمعرض نمایش گذاشتند.

"

"ریموند اسپاتیسود" تاریخ اختراع سینمارا بطور خلاصه چنین بیان می‌کند:

● عناصر بنیانی

عنصرهای اصلی سینماتوگرافی را میتوان شامل مراحل زیر دانست (اسامی مبتکرین و کاشفان در داخل

پرانتر آمده است) :

ــ استعمال قانون دوام تصویری برای ترکیب و امتزاج مراحلی از اعمال غیر مداوم و منقطع که حرکات بنظر متداوم و پشت سرهم بیایند. (پلاتو ــ راجت ویتستون ــ فارادی).

ــ استفاده از یک نوار قابل انعطاف و باریک فیلم سلولوئید آغشته به امولسیون حساس که میتوان مراحل مختلف اعمال و حرکات را بصورت عکاسی روی آن ضبط کرد (ماری ــ ادیسون ــ ایستمن).

ــ پایه‌گذاری یک سیستم ثبت بوسیله استفاده از یک نوار قابل انعطاف که روی آن قبلا "سوراخهائی تعبیه‌شده است. بنابراین تمام تصاویر دارای اندازه‌های مساوی هستند و بطور یکنواخت درون دوربین جای گرفته‌اند و با یک فاصله متساوی در پروژکتور به‌جلو حرکت می‌کنند (ادیسون و ریناد با یک پیشی گرفتن جزئی).

ــ التزام به‌گرفتن تصاویر بصورت سریع و متوالی. تا هنگامی که هر تصویر در حال فیلمبرداری شدن است، فیلم باید بصورت ساکن و بی‌حرکت باقی بماند و هرگاه که فیلم حرکت می‌کند تا تصویر بعدی برای فیلمبرداری جایگزین آن شود بایدپوشیده و مخفی باشد (ماری ــ لاپرینس ــ فریس گرین ــ ادیسون) این ماهیت و ذات فیلم دوربین از انواع متناوب معمولی است.

ــ التزام به بازتاب تصاویر گرفته شده. تا هنگامی که هر تصویر در حال نمایش است فیلم باید بطورساکن و بی‌حرکت باقی بماند و هروقت که فیلم حرکت کرده تا تصویر بعدی را برای تاباندن جایگزین کند، باید تصویر پوشیده و مخفی باشد. (لاپرینس ــ فریس گرین) این ماهیت و ذات نمایش دادن تصویر است.

● اختراع

اختراع سینما (با کنار گذاشتن سابقه سایه‌ها در عهد عتیق) تاریخی شامل یک دوره ۶۵ ساله را در بر میگیرد. از زمان تحقیق درمورد پدیده دوام تصویری و اختراع "فناکیستیسکوپ" بوسیله "پلاتو" در حدود سال ۱۸۳۳ تا اولین نمایش موفقیت‌آمیز فیلم بوسیله شیوه‌های مدرن در پاریس و نیویورک در سال ۱۸۹۵ و اندکی بعدتر در لندن.

امکان ندارد که اختراع سینما ثمره کوششهای فقط یک فرد باشد. بعد از اینکه "پلاتو" و دیگران قوانین اصلی را پایه گذاشتند لازم بود که به مراحل رضایت‌بخشی از عکاسی وارد شوند (فاکس تالبوت ــ نیپس ــ داگر). سپس روی سیستم تحلیل حرکتی بوسیله مراحل پی‌درپی تسلسلی تحقیق شد (دابسک ــ ویتستون سکوئین). شیوه‌های تابانیدن تصاویر ثابت در زمانهای تند و سریع توسط "روج" که بعدها همکار "فریس‌گرین" و "هیل" شد، ادامه یافت. عکاسی پی‌درپی در کار "مای بریج" که باعث برانگیخته شدن کوششهای مجددی در سرتاسر جهان برای حل مسئله نهائی فیلم دوربین و پروژکتور و ماده اصلی عکاسی بود، به‌نقطه اوج خود رسید. در سال ۱۸۸۲ در فرانسه "ماری" دوربینی قابل استفاده شبیه به تفنگ را تولید کرد و با استفاده از صفحات شیشه‌ای، پرواز پرندگان را کاملا" موفقیت‌آمیز تفکیک کرد. سپس با اختراع راههای ساختن نوارهای متوالی فیلم سلولوئید (هایت ــ ایستمن) مخترعین دوربین پشت سر هم به‌وفور از راه رسیدند ــ "ماری در ۷۸-۱۸۸۷ ــ "فریس گرین"، "لاپرینس"، "ادیسون" و "دیکسون" در ۱۸۸۸ و موفقیتهای بیشتری بوسیله همین مخترعین در سالهای بعد. در ژوئن ۱۸۸۹ "فریس‌گرین" ثبت اختراع خود را که یک دوربین بود پس گرفت "ریناد" در همان سال از فیلم سوراخ‌دار استفاده کرد و در سال ۱۸۹۰ ادیسون شیوه فیلم سوراخ دار را تکمیل کردکه تا به امروز به‌همان شیوه و استاندارد استفاده می‌شود. نمایش دادن تصویر که از طریق تجارب "فریس‌ــ گرین" " ادیسون" و "دیکسون" و "لاپرینس" انجام شده بود تا ۶ ــ ۱۸۹۵ بصورت رضایتبخشی مورد قبول واقع نشده بود تا سرانجام توسط "آرمات"، "جنکینز"، و "له‌روی" در آمریکا و "لومیر" در فرانسه تکمیل شد و سپس تابحال فقط با اختلافات جزئی تکنیکی بهمان شیوه باقی مانده است.

❝

۱۹۰۶ــ۱۸۹۶ ــ اولین برنامه لومیر شامل‌چندین قسمت ضبط‌شده خیابان‌و ایستگاه قطار را در صحنه‌هائی از روز نشان میداد. آژانسهای برادران لومیر در سرتاسر جهان مسافرت میکردند. فیلمها سریعا" بعنوان یک‌سرگرمی در زمینهای سرسبز و بعنوان بخشی از قسمتهای مختلف واریته‌ها بنیان نهاده شد. "ژرژ ملیس" ساختن‌فیلمهای فانتزی وحقه‌ای (شعبده‌ای) را در فرانسه و "آردبلیو پاول" ساختن فیلمهای کوتاه در بریتانیا را شروع کردند. پایه گذاری: "جی ای اسمیت"، "جیمزویلیامسون" و "سیسیل هپوورت" بعنوان فیلمسازان بریتانیائی، کمپانی "پاته" و "فردیناند زیکا" در فرانسه و "استوارت بلاکتون" در

آمریکا. درضمن فیلمسازی در اسپانیا، دانمارک، بوهمیا (چکسلواکی کنونی) و ژاپن آغاز شد. توسعه فیلمهای کوتاه سودآور مانند ; "امواج و قطرات" ساخته "جی ای اسمیت" (۱۸۹۸) "قطارهای سریع‌السیر" (۱۸۹۸) و "مناظری از یک موتور" (۱۹۰۰)، " روزی با هاپیکرز" (۱۹۰۳) ساخته "سیسیل هپوورت"، "ترن آویزان" ساخته " آر ـ دبلیو پاول" (۱۸۹۸)، "خرمن کوبی" ساخته جی ویلیامسون (۱۸۹۹)،و هجوم بیگانگان (۱۹۰۶) و مسابقه کرجی رانی هنلی (۱۹۰۶).

موضوعات خبری مثل "تشییع جنازه ملکه‌ویکتوریا" (۱۹۰۱)، صحنه‌هائی شامل جنگ افریقای جنوبی (۱۹۰۲ ـ ۱۸۹۹) و جنگ روسوی ژاپنی (۱۹۰۴). فیلمهای سفری شامل نمایشگاه پاریس (۱۹۰۰).

فیلمبردار و آژانسهای " هپوورت" سوژه‌هائی را در ژاپن، هندوستان، آفریقای شمالی و آلمان تهیه کردند، کاری شبیه به فیلمبرداران برادران لومیر. تورهای "هنالس" در اوائل قرن بیستم شروع به‌کار کردند که فیلمهای خبری سفری را در مدلی به‌اندازه طبیعی در ایستگاههای دلیجان که تماشاچیان را به اینسو و آن‌سو می‌جنباند، بنمایش می‌گذاشتند.

در ۱۸۹۶، "پاته"، گرامافون "برلینر" را که در آن از دیسک بعنوان وسیله‌ای برای همزمانی صدا با فیلم استفاده می‌شد عرضه کرد. "اسکار مستر" وسیله‌ای مشابه را در برلین بنمایش گذاشت. عدم وجود تقویت کننده، این نمایشهای چند منظره‌ای را بی‌اثر میکرد.

۱۸۹۹ ـ "ادیسون" کوشش می‌کند که با استفاده از تراکم، فونوگرافها تقویت کننده درست کند.

۱۹۰۰ ـ کوششی برای همزمان کردن فیلم و دیسک بوسیله "گومون" در فرانسه و "گولد اسمیت" در آلمان، وکار بعدتر در سیستمهای "ویتافون" آمریکائی و "لیگنوز بروزینگ" آلمانی برجسته‌تر و بهتر می‌شود.

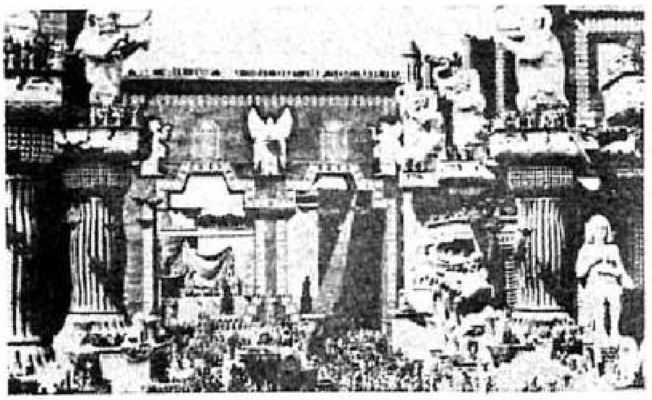
"پینیود" درفرانسه جزء کسانی بود که کوششی برای توسعه یک مرحله جانشینی با حاشیه فیلم سوراخ شده جهت کنترل تولید‌مجدد صدا بعد از اجرای یک پیانو را بعمل آورد. سیستمهای مشابه بطور موازی در کشورهای آمریکا و آلمان در حال توسعه بود.

۱۹۰۲ ـ "سفر به ماه" ساخته ژرژ ملیس ساخته شد.

۱۹۰۳ ـ در آمریکا اولین فیلم وسترن به طول ۶ دقیقه بنام "سرقت بزرگ قطار" بوسیله " ادوین اس پورتر" ساخته شد.

۱۹۰۵ ـ در فرانسه، " ماکس لندر" ـ کمدینی که چارلی چاپلین ملهم از اوست ـ شروع به کار می‌کند. در آمریکا "نجات توسط پیشاهنگ" ساخته‌هپوورت ابداع کننده تداوم فیلم ماجرائی در عصر خود می‌شود.

۱۹۰۶ ـ در انگلستان " جورج آلبرت‌اسمیت" اولین سیستم فیلمبرداری واقعی رنگی بنام "کینما کالر" را اختراع و ثبت میکند. استودیوی "بیوگراف" در شهر نیویورک بوجود می‌آید.



۱۹۰۷ ـ در آمریکا دیوید وارک گریفیت بعنوان بازیگر وارد فیلمهای آمریکائی می‌شود و اولین فیلمش را یکسال بعد کارگردانی می‌کند. ایتالیائیها تولید سوژه‌های نمایشی کلاسیک رومی را شروع میکنند.

۱۹۰۸ ـ در انگلستان "پرسی اسمیت" تحقیقاتش را در زمینه فیلم‌آغاز میکند. کاربرد سرعتهای متنوع و عکاسی میکرو (قابل استفاده در دوربین و میکروسکوپ) را ابداع میکند.

۱۱ ـ ۱۹۰۸ ـ درآمریکا "مک سنت" بعنوان بازیگر درفیلمهای گریفیت ظاهر می‌شود. در فرانسه "امیل‌کول" با استفاده از تصویرهائی که با دست کشیده شده است و چوب کبریت در زمینه فیلم انیمیشن تجربه میکند. "پاته" اولین فیلمهای خبری معمولی را آغاز میکند. فیلمسازی در روسیه آغاز می‌شود.

۱۹۰۹ ـ درآمریکا "وینسور مک‌کی" با استفاده از حدود ۱۰ هزار نقاشی فیلم "گرتی دایناسور تربیت شده" را می‌سازد. "شکلتون" سفرش به‌قطب جنوب را روی فیلم ضبط می‌کند. تولید فیلم در سوئد آغاز می‌شود.

۱۲ ـ ۱۹۱۰ ـ پایه‌گذاری یک سیستم بین‌المللی ستارگان را عمدتا " و بنیادا " در آمریکا با بازیگرانی نظیر: "فلورانس لارنس"، "مری پیکفورد" و "تام

میکس" هنرپیشه فیلمهای کابوئی، در این سالها مشاهده می‌کنیم. آغاز ساختن فیلمهای بلند سینمائی ـ شروع یک سیستم جدید پخش فیلم که خریدن فیلم جایگزین اجاره کردن آن توسط پخش کنندگان می‌شود ـ محبوبیت نیکل ادئون‌ها یعنی تالارهای نمایش فیلم تبدیل سینما بعنوان یک مرکزیت برای سرگرمی تمام یک بعد از ظهر.

اولین سالن نمایش فیلم معمولی احتمالا "الکتریک تاتر" در سال ۱۹۰۲ در لوس آنجلس درست می‌شود. درانگلستان "پرسی اسمیت" فیلم "تولد یک گل". را می‌سازد. در ایتالیا دوربینهای فیلم خبری ازفوران آتشفشان "آتنا" فیلم می‌گیرند.

۱۹۱۱ـ درآمریکا "مک سنت" اولین کمدی "کیستون" را تولید می‌کند.

۱۹۱۲ـ درآمریکا لیلیان گیش در فیلم "یک دشمن نادیده" ساخته گریفیت ظاهر می‌شود. در فرانسه سریالهای فیلم آغاز می‌شود. سارا برنادت هنرپیشه زن معروف تاتر فرانسه در یک فیلم تاریخی بنام "ملکه الیزابت" ظاهر می‌شود. این گونه فیلمها کمک می‌کنند تا سینما رشد کرده و از محدوده نمایش در محل زمینهای سرسبز درآید و تبدیل به یک سرگرمی محترمانه شود. آنها این ایده را از اصل زنده و پویایش قاپیدند. درایتالیا تولید فیلم بالغ بر ۷۰۰ فیلم میشود. در انگلستان هیئت سانسور فیلم بوسیله صنعت فیلم برای اجتناب از تحمل سانسور دولتی بوجود می‌آید. خانم و آقای "مارتین جانسون" سری فیلمهای سفری آئینی خود را از کاوش در دنیای کمتر متمدن آغاز می‌کنند.

"اوگن لاست" یک سیستم تجربی "صدا روی فیلم" را در انگلستان طراحی می‌کند.

۱۹۱۳ ـ "کوواديس" و بعدها "کابیریا" اولین محصولات عظیم و برجسته سینمای ایتالیا الهام بخش گریفیت برای ساختن "اپیک" می‌شود. در فرانسه "لوئی فوی‌یاد" وارد صنعت فیلم می‌شود. در آمریکا، هالیوود درحومه شهر لوس آنجلس بوجود می آید. "سیسیل ب دومیل" و "سام گلدوین" وارد دنیای سینما می‌شوند. گریفیت اولین فیلم عظیمش "جودیت بتولیا" را می‌سازد. در آلمان اولین نسخه فیلم "دانشجوی پراگ" بوسیله "پل واگنر" ساخته می‌شود. در سوئد "ویکتور شوستروم" فیلم " اینگبورگ‌هولم" را کارگردانی می‌کند. در دانمارک "اگوست بلوم" فیلم "آتلانتیک" به پیشرفتهای تکنیکی نائل می‌شود وبنجامین کریستینسن فیلم "ایکس اسرار آمیز" را می‌سازد. در زمینه مستند "هربرت پونتینگ" سفر "اسکات" به قطب جنوب را تهیه می‌کند که یکی از اولین فیلمهای مستند مهم در زمینه‌ضبط یک اکتشاف است. در زمینه انیمیشن در آمریکا "بن هاریسون" و "مانی گولد" فیلم کارتون "گربه دیوانه" را تولید می‌کنند. سالهای ۱۷ ـ ۱۹۱۳ سالهای تحول فیلمهای انیمیشن است.



۱۹۱۴ ـ درآمریکا "چاپلین" اولین فیلم کمدی کیستونش‌را می‌سازد. اولین سریال داستانی مشهور آمریکائی بنام "خطرات پاولین" شروع می‌شود. "ویلیام اس هارت" یک هنرپیشه نمایشهای شکسپیر که بزرگترین قهرمان وسترن شده است کارش راروی پرده سینما آغاز می‌کند. در فرانسه "لوئی فوی یاد" سریال پنج قسمتی "فانتوماس" را میسازد.

در سالهای ۱۸ ـ ۱۹۱۴ مقدار زیادی فیلم خبری از اولین جنگ جهانی تهیه می‌شود.

۱۹۱۵ ـ در آمریکا " تولد یک ملت" فیلم عظیم سه‌ساعته گریفیت درباره جنگ داخلی آمریکا توانائی سینما بعنوان یک رسانه برای ارائه دراماتیک تاریخ را بنمایش میگذارد. "داگلاس فربنکس" اولین فیلمش را میسازد. "سیسیل ب دومیل"، "کارمن" را کارگردانی میکند. "کارل لیمل" شهرک یونیورسال را در تپه‌های "سان فرناندو" در کالیفرنیا بنیاد می‌گذارد. درفرانسه "فوی یاد" سریال ۱۲ قسمتی "خون آشام" را می‌سازد.

۱۹۱۶ ـ در آمریکا "تعصب" دومین فیلم عظیم سه‌ساعته گریفیت شامل ۴ مرحله مختلف از تاریخ انسانی است که بطور همزمان بنمایش گذاشته می‌شود. "شهرنشینی" ساخته "توماس اینس" نمایش داده می‌شود. "هارولد لوید" بعنوان یک شخصیت تنها و خوشبخت در سینما ظاهر می‌شود. در زمینه مستند، درانگلستان فیلم "نبرد سام" ساخته می‌شود.



قبل از تصمیم گیری درمورد
ماشینهای اداری
باماتماس بگیرید

تکنونفری

تحت نظر با تجربه ترین متخصیصین ماشینهای اداری آی بی ام
در ایران

خرید ـ فروش ـ اجاره ـ تعمیرو سرویس ماشینهای تحریر ـ حساب وفتوکپی

تعمیر وسرویس درمحل

فروش نوار ـ پاک کن ـ گوی ـ کاغذ ـ پودر و کلیه لوازم ماشینهای اداری

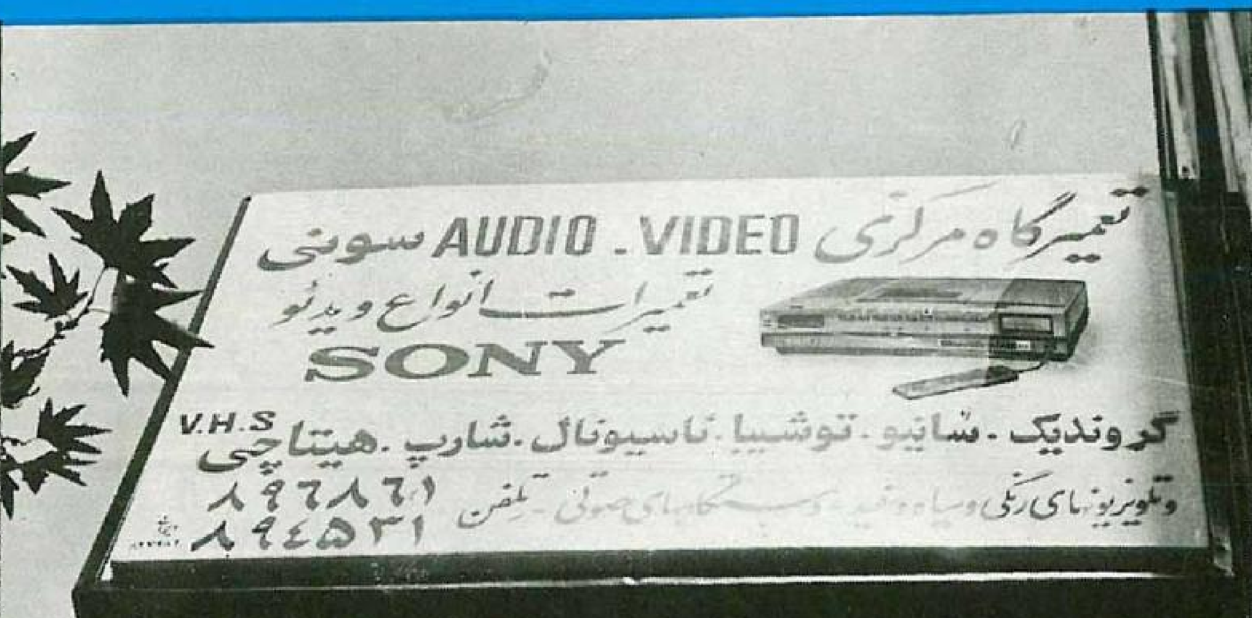
فروشگاه و تعمیرگاه ـ خیابان نجات اللهی (ویلا) شماره ۲۱۲

تلفنهای ۸۹۱۶۳۷ ـ ۸۹۷۶۳۴ ـ ۸۹۷۶۳۵

دفتر مرکزی ـ خردمندشمالی کوی دی شماره ۹۰ ـ تلفن ۸۲۵۳۵۰







خیابان استاد نجات اللهی ـ ابتدای خیابان اراک